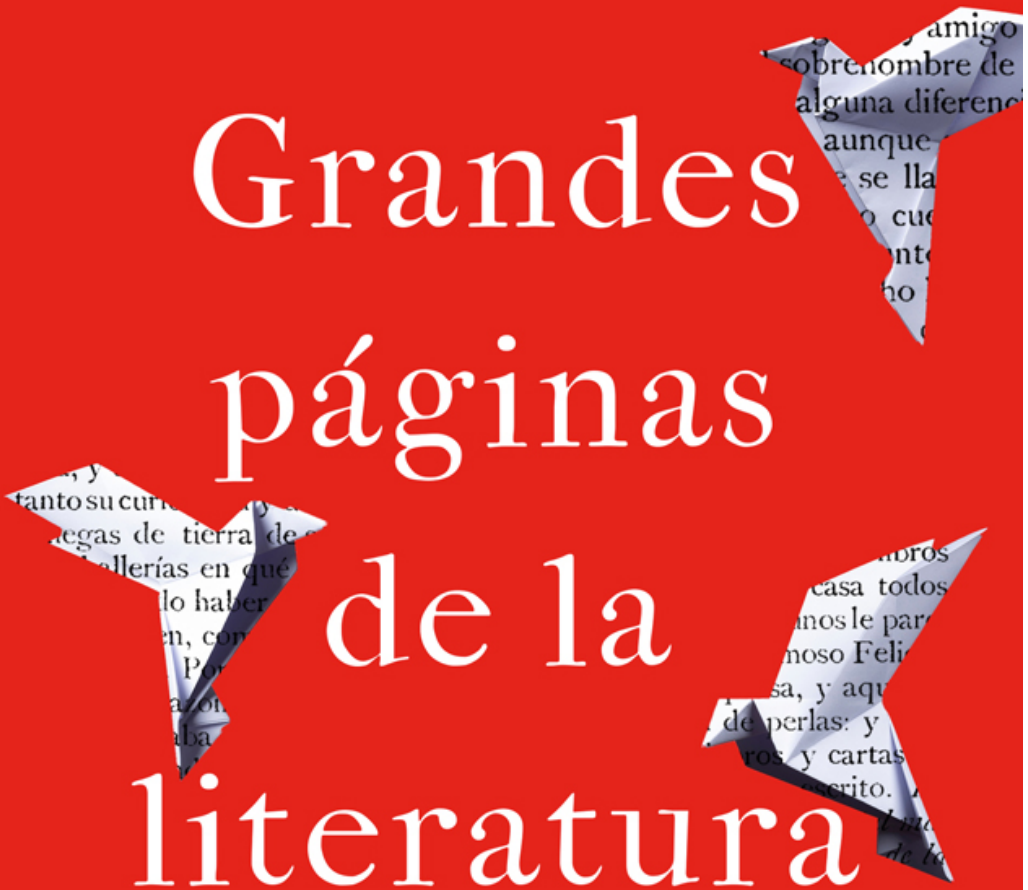
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Grandes páginas de la literatura española



ESPASA

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Dedicatoria
Al lector
Cantar de Mio Cid
Lírica tradicional
Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora
Libro de Alejandro
Alfonso X el Sabio. Estoria de España
Don Juan Manuel. El conde Lucanor
Juan Ruiz, arcipreste de Hita. Libro de buen amor
Don Pero López de Ayala. Rimado de palacio
Romancero
Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Poesía
Gutierre Díaz de Games. El Victorial
Juan de Mena. Laberinto de Fortuna
Alfonso Martínez de Toledo. Arcipreste de Talavera
Jorge Manrique. Coplas a la muerte de su padre
Fernando del Pulgar. Letras / Claros varones de Castilla
Antonio de Nebrija. Gramática sobre la lengua castellana
Diego de San Pedro. Cárcel de amor
Fernando de Rojas. La Celestina
Juan del Encina. Representación sobre el poder del Amor
Garci Rodríguez de Montalvo. Amadís de Gaula
Bartolomé de Torres Naharro. Tinellaria
Gil Vicente. Don Duardos
Antonio de Guevara. Libro áureo de Marco Aurelio
Alfonso de Valdés. Diálogo de Mercurio y Carón
Garcilaso de la Vega. Poesía
Francisco Delicado. La lozana andaluza
Juan de Valdés. Diálogo de la lengua
Fray Bartolomé de las Casas. Brevísima relación de la

destruición de las Indias
Cristóbal de Villalón. El Crotalón
Lazarillo de Tormes
Cristóbal de Castillejo. Poesía
Jorge de Montemayor. La Diana
Lope de Rueda. Pasos
Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España
Teresa de Jesús. Libro de la vida
Fray Luis de Granada. Introducción del símbolo de la fe
Fray Luis de León. De los nombres de Cristo
Fray Luis de León. Poesía
Fernando de Herrera. Poesía
San Juan de la Cruz. Poesía
Mateo Alemán. Guzmán de Alfarache
Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha
Inca Garcilaso de la Vega. Comentarios reales
Lope de Vega. Fuente Ovejuna
Luis de Góngora. Poesía
Andrés Fernández de Andrada Epístola moral a Fabio
Francisco de Quevedo. La vida del Buscón
Francisco de Quevedo. Poesía
«Tirso de Molina». El burlador de Sevilla y convidado de piedra
Juan Ruiz de Alarcón. La verdad sospechosa
Pedro Calderón de la Barca. La vida es sueño
Baltasar Gracián. El Criticón
Fray Benito Jerónimo Feijoo. Camino hacia la modernidad
Gaspar Melchor de Jovellanos. Educar al pueblo
Mariano José de Larra. Vida y obra de un romántico
José de Espronceda. «¡Bella es la vida!»
Juan Valera. Por los subterráneos del alma
Gustavo Adolfo Bécquer. Cadencias en las sombras
Rosalía de Castro. En las orillas del Sar
Leopoldo Alas, «Clarín». La Regenta
José María de Pereda. Sotileza, novela idílica
Benito Pérez Galdós. La novela, imagen de la vida

Emilia Pardo Bazán. Una escritora nacional
Ramón María del Valle-Inclán. Sonatas
Pío Baroja. «Elogio sentimental del acordeón»
José Martínez Ruiz, «Azorín». Castilla
Antonio Machado. Campos de Castilla
Antonio Machado. Poesías
Antonio Machado. Juan de Mairena
José Ortega y Gasset. Meditaciones del Quijote
Juan Ramón Jiménez. «La negra y la rosa»
Miguel de Unamuno. San Manuel Bueno, mártir
Ramón Gómez de la Serna. «Exaltación del farol»
Ramón Pérez de Ayala. Tigre Juan, «Adagio» «Adagio»
Gabriel Miró. El obispo leproso
Pedro Garfias. Primavera en Eaton Hastings
Pedro Salinas. Detrás, detrás, más alto
Jorge Guillén. Tres libros y un dictado
Gerardo Diego. «Entre dos labios»
Federico García Lorca. «Una palabra a tiempo»
Vicente Aleixandre. Velintonia
Dámaso Alonso. Cómo era
Luis Cernuda. Poesía de la meditación
Miguel Hernández. «Oh tú, perito en lunas…»
Luis Rosales. «Primavera morena»
José Hierro. Letra y música
Carlos Bousoño. Primavera de la muerte
Camilo José Cela. Pascual Duarte
Jaime Gil de Biedma. «Arte poética»
Ángel González. «Se llamaba luz, o fuego, o vida»
Francisco Brines. El otoño de las rosas
Claudio Rodríguez. El don de la poesía
Carmen Laforet. Nada
Miguel Delibes. El camino de Daniel, el Mochuelo
Rafael Sánchez Ferlosio. Alfanhuí
Ana María Matute. El río
Juan Goytisolo. Señas de identidad
Juan Benet. Volverás a Región
Rafael Alberti. La poesía y el mar
Gonzalo Torrente Ballester. «El ser de Compostela»

Blas de Otero. «En canto y alma»
Carmen Martín Gaite. El cuarto de atrás
Javier Marías. Corazón tan blanco
Bibliografía
Créditos de las obras
Créditos

Visita Planetadelibros.com y
descubre una
nueva forma de disfrutar de la
lectura

¡Regístrate y accede a contenidos

exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

SINOPSIS

Víctor García de la Concha ha escogido las mejores páginas de nuestra literatura y acompaña cada una de un comentario donde nos desvela toda la belleza, originalidad y calidad que cada texto encierra, desde el Cantar de Mio Cid hasta la Generación del 50.

En palabras de su autor, «este libro es el producto de un diálogo ininterrumpido de autores y lectores que van descubriendo un tesoro: las grandes páginas de la literatura española».

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

GRANDES PÁGINAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

A mi hija María
que, con su hermana Marta,
de la mano de Ana, su madre,
se adentró en la riqueza
de estas páginas.

Al lector

… Y al volver la vista atrás vienen en confluencia a mi memoria títulos de libros de los más diversos autores. Era yo catedrático de Instituto en Santander, cuando un día el director de la Biblioteca Menéndez Pelayo me brindó la oportunidad de acompañarle a recoger en Oviedo a don Dámaso Alonso, quien venía a pronunciar un ciclo de lecciones. No sé por qué el viaje de regreso se convirtió en una letanía de lamentos sobre la incultura de la juventud: —«¿Quién lee hoy, por ejemplo, *Ave maris stella* de nuestro Amós de Escalante?», preguntó don Dámaso. —«Yo», respondí espontáneo. —«No sea usted pedante», censuró él. La verdad es que yo lo había leído en la biblioteca chantadina de un eclesiástico ilustrado, don Avelino Gómez Ledo, discípulo de Amor Ruibal.

Años más tarde me correspondió, como director de la Real Academia Española, hacerme cargo de la herencia de don Dámaso, en la que destaca la biblioteca, riquísima en su variedad. ¡Formidable, por ejemplo, en su conjunto de «separatas» y sorprendente en su organización! Acordó la Academia respetarla así, tal cual, y el lector puede, por ello, admirar junto a «crisolines» (ejemplares de la editorial Crisol), ediciones raras del siglo XVI. Ello ha servido, en gran medida, junto a otras bibliotecas legadas a la Academia —tal, la de Rodríguez-Moñino— para hacer posibles trabajos como este.

Unida en letras y en vida, fue Ana, mi llorada esposa, quien concibió su trazado. Con ella siempre en la memoria, lo presento aquí, agradeciendo la eficaz colaboración de los colegas que han dedicado generosamente su tiempo en su culminación. En definitiva, este libro es el producto de un diálogo ininterrumpido de autores y lectores que van descubriendo un tesoro: las grandes páginas de la literatura española.

Cantar de Mio Cid

Una camarilla de nobles cortesanos envidiosos lo acusaron de quedarse con parte de las parias o tributos que el rey moro de Sevilla debía pagar al de Castilla y León. Rodrigo Díaz de Vivar, miembro del estamento inferior de los infanzones, fue condenado al destierro por el rey Alfonso VI (1030-1109). En este punto comienza el *Cantar de Mio Cid*, adaptación del honorífico árabe *sidi*, 'mi señor', que se añade al título de *Campeador* por sus sonadas victorias en las batallas campales.

Recogiendo en la región de la Extremadura castellana del Duero tradiciones populares que exaltaban las hazañas de su héroe, quien llega hasta Valencia y erige allí un principado, un juglar, buen conocedor de la épica francesa, compone una gesta que se aleja de lo fabuloso. El objetivo primordial de este cantar de frontera es acercar la figura de Ruy Díaz a los de su mismo grupo social, de modo que todos lo sientan uno de los suyos y vean que, imitando su esfuerzo, pueden obtener también riqueza y alcanzarhonra. De ahí el énfasis con que se subrayan los valores de humanidad y la mesura del Cid. Leal al rey, supera los dos grandes reveses —el destierro y la afrenta que los cobardes infantes de Carrión infligen a sus hijas con quienes se habían desposado— y, rehabilitado por Alfonso VI, su señor natural, ve emparentadas a las hijas con los reyes de España.

Rodrigo murió en 1099. Aunque la versión del *Cantar* que conservamos data de fines del siglo XII o comienzos del XIII, lo fundamental se fue perfilando antes de 1148. Compuesto para poder ser recitado o salmodiado con acompañamiento de un instrumento de cuerda, una viola o un rabel, los versos, de métrica irregular, se agrupan en tiradas que tienen la misma rima asonante.

En el manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional, falta una hoja que podemos suplir con la versión prosificada de la *Crónica de Castilla*.

De los sos ojos tan fuertemientre llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vío puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazias, sin pielles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados,
fabló mio Cid bien e tan mesurado:
—¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
¡Esto me an vuelto mios enemigos malos!—
[…]
Conbidarle ien de grado, mas ninguno non osava:
el rey don Alfonso tanto avié la grand saña.
Antes de la noche, en Burgos d'él entró su carta
con grand recabdo e fuertemientre sellada:
que a mio Cid Ruy Díaz que nadi no·l' diessen posada,
e aquel que ge la diesse sopiesse vera palabra,
que perderié los averes e más los ojos de la cara,
e aun demás los cuerpos e las almas.
[…]
Los de mio Cid a altas vozes llaman,
los de dentro non les querién tornar palabra.
Aguijó mio Cid, a la puerta se llegava,
sacó el pie del estribera, una ferida·l' dava;
non se abre la puerta, ca bien era cerrada.
Una niña de nuef años a ojo se parava:
—¡Ya Campeador, en buen ora cinxiestes espada!
El rey lo ha vedado, anoch d'él entró su carta
con grant recabdo e fuertemientre sellada.
Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
Si non, perderiemos los averes e las casas,

e demás los ojos de las caras.
Cid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
mas el Criador vos vala con todas sus vertudes santas—.
Esto la niña dixo e tornós' pora su casa.
[…]
Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores,
cuando llegó a San Pero el buen Campeador
con estos cavalleros que·l' sirven a so sabor.
El abbat don Sancho, cristiano del Criador,
rezava los matines abuelta de los albores;
y´ estava doña Ximena con cinco dueñas de pro,
rogando a San Pero e al Criador:
—Tú, que a todos guías, val a mio Cid el Campeador—.

Cantar de Mio Cid

Lírica tradicional

Junto a los cantares de gesta se desarrolló desde muy temprano una lírica castellana paralela a la de las cantigas galaico-portuguesas de amigo. Crónicas del siglo XIII recogen la leyenda de que la noticia de la muerte de Almanzor se había difundido en una cancioncilla: «En Calatañazor / perdió Almanzor / el atambor». A partir de la segunda mitad del siglo XV y todo a lo largo del siglo XVI los cancioneros de poesía culta de índole cortesana recogen muestras de esa lírica tradicional.

A mediados del siglo XX se descubren ejemplos de poemas hebraicos y árabes, tanto cultos (*moaxaias*) como populares (*zéjeles*). Se cierran aquellas con unos versos en lengua mozárabe que dan pie a toda la composición, y que conocemos con el nombre de *jarchas*. Dámaso Alonso las calificó certeramente como perlas engastadas en la composición que las desarrolla. Comparando los *zéjeles* del siglo XI, escritos en lengua vulgar, con esas otras cancioncillas castellanas, concluye que «el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: el villancico».

El Renacimiento trajo consigo una revalorización de lo popular. Mucha de esa lírica se había ido moldeando al pasar de boca en boca, y de ahí la cantidad de variantes en que una misma canción se registra. A partir de entonces los propios poetas cultos se servirán de ella para glosarla y los vihuelistas del siglo XVI, recogiendo la melodía popular de cantos para la danza, contribuirán a difundirla en ambientes cultos. Al igual que el romancero, el cancionero migró a América con los conquistadores y allí cobró vida propia.

Protagonista fundamental de la lírica tradicional es el amor: quejas de la desdeñada; lamentos por la tardanza del amigo o, en las noches de amor, por la llegada del alba. Y como ocasiones o escenarios, la romería, la ida a la fuente o al río, cantos de segadores, marzas o mayas y tréboles de San Juan. En otras direcciones, esa

lírica abunda en cantos de boda, de recibimientos triunfales o en plantos.

Construida muchas veces en formas paralelísticas, que al tiempo que remarcan el ritmo de la danza intensifican el sentimiento, la lírica tradicional se apoya en el símbolo. Apuntes rápidos, breves pinceladas, condensación de la narración y fuertes elipsis van concentrando la atención en un núcleo, a la vez que el juego verbal con el pretérito imperfecto sitúa la acción entre la realidad y el sueño.

Báy-se méw qorazón de mib.
Ya Rabb, si se me tornarád!
¡Tan mal me doled li-l-habib!
Enfermo yed, ¿quánd sanarád?

Mi corazón se me va de mí.
Ay Señor, no sé si me volverá!
¡Me duele tanto por el amigo!
Está enfermo, ¿cuándo sanará?

Jarcha

*

Entra mayo y sale abril:
¡tan garridico le vi venir!
Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comiençen a bien servir.

***Poema anónimo*, 30**

*

Ya cantan los gallos,
amor mío, y vete:
cata que amanece.
Vete, alma mía,
más tarde no esperes,
no descubra el día
los nuestros placeres.
Cata que los gallos,

según me parece,
dicen que amanece.

Poema anónimo

Gonzalo de Berceo

(*c.* 1196-*c.* 1260)

Milagros de Nuestra Señora

Herederos de una visión romántica, los modernistas españoles gustaban de imaginar a Gonzalo de Berceo como un clérigo sencillo, que en el monasterio riojano de San Millán de la Cogolla recitaba al atardecer sus poemas a los peregrinos que allí acudían. Antonio Machado lo señaló como su primer maestro: «Su verso es dulce y grave; monótonas hileras / de chopos invernales en donde nada brilla; / renglones como surcos en parda sementera, / y lejos, las montañas azules de Castilla». Algunos críticos contemporáneos quisieron ver, a mi juicio con poco fundamento, en su obra un afán propagandístico a favor del monasterio y de sus privilegios.

Por el propio autor sabemos que nació en Berceo —debió de ser hacia 1196— muy cerca de San Millán, en cuyo monasterio, bien abastecido de libros, se educó como clérigo secular. Probablemente cursó estudios después en la Universidad de Palencia, donde, en la línea de los «clérigos letrados», debió de alcanzar el grado de maestro. De hecho actuó como 'notario' —más bien secretario— del abad. Pero su labor literaria encaja de lleno en el programa reformador del Concilio IV de Letrán (1215), que exigía la formación de los clérigos y subrayaba la necesidad de que estos plantearan una catequesis nueva en la cual se explicaran de manera sistemática, y en lengua romance, los misterios fundamentales de la fe.

A eso se dedicó Gonzalo de Berceo. En su obra tiene preeminencia la poesía mariana. Si los *Loores de Nuestra Señora* son un compendio catequético de la historia de la salvación, el *Duelo de la Virgen* fija su papel de corredentora, y los *Milagros de Nuestra Señora* constituyen el evangelio de esa función.

En la órbita de la exaltación mariana impulsada por san Bernardo, Berceo ve a la Virgen como la Reina Gloriosa, y, a la vez, Madre de misericordia. Para contar sus prodigios sigue el dictado de una colección latina de milagros muy difundida por Europa, a la que añade un par de ellos centrados en Toledo y en un pueblo de Castilla. La mayor parte tiene como protagonistas a clérigos, pero aparecen también caballeros, algún burgués y gentes del pueblo llano a quienes la Virgen salva de peligros y premia con el cielo.

Lo que en el dictado es una fría relación, se convierte aquí en un cuadro lleno de vida, con verdaderas escenas dramatizadas. Sobre una trama lingüística tejida de latinismos léxicos y sintácticos, va el poeta salpicando refranes, expresiones juglarescas y modismos populares. María se transforma en «madre del pan de trigo». Y todo es narrado en «sílabas contadas» sobre la pauta de la métrica medio latina, empleando el hiato interno o diéresis —«cïencia»— y entre palabras, la dialefa.

Jorge Guillén dice que «el orden tan obvio de la cuaderna vía refleja paso a paso el orden continuo de la creación bajo la mirada de Cristo y la Gloriosa».

El clérigo simple

Era un simple clérigo, pobre de clerecía
dicié cutiano missa de la Sancta María;
non sabié decir otra, diciéla cada día,
más la sabié por uso que por sabiduría.

Fo est missacantano al bispo acusado,
que era idïota, mal clérigo provado;
«Salve Sancta Parens» solo tenié usado,
non sabié otra missa el torpe embargado.

Fo durament movido el obispo a sanna,
dicié: «Nunqua de preste oí atal hazanna.»
Disso: «Diçit al fijo de la mala putanna
que venga ante mí, no lo pare por manna.»

Vino ante el obispo el preste peccador,
avié con el grand miedo perdida la color,
non podíe de vergüenza catar contra'l sennor,
nunqua fo el mesquino en tan mala sudor.

Díssoli el obispo: «Preste, dime la verdat,
si es tal como dizen la tu necïedat.»
Díssoli el buen omne, «Sennor, por caridat,
si disiesse que non, dizría falsedat».

Díssoli el obispo: «Quando non as cïencia
de cantar otra missa nin as sen nin potencia,
viédote que non cantes, métote en sentencia,
vivi como merezes por otra agudencia.»

Fo el preste su vía triste e dessarrado,
avié muy grand vergüenza, el danno muy granado;
tornó en la Gloriosa, ploroso e quesado,
que li diesse consejo ca era aterrado.

La madre pïadosa que nunqua falleció
a qui de corazón a piedes li cadió,
el ruego del su clérigo luego gelo udió:
no lo metió por plazo, luego li acorrió.

La Virgo glorïosa, madre sin dicïón,
apareció'l al obispo luego en visïon;
díxoli fuertes dichos, un brabiello sermón,
descubrióli en ello todo su corazón.

Díxoli brabamientre: «Don obispo lozano,
¿contra mí por qué fust tan fuert e tan villano?
Yo nunqua te tollí valía de un grano,
e tú ásme tollido a mí un capellano.

El que a mí cantava la missa cada día,
tú tovist que facié yerro de eresía;
judguéstilo por bestia e por cosa radía,
tollisteli la orden de la capellanía.

Si tú no li mandares decir la missa mía
como solié decirla, grand querella avría,
e tú serás finado hasta el trenteno día,
¡Desend verás qué vale la sanna de María!»

Fo con estas menazas el bispo espantado,
mandó envïar luego por el preste vedado;
rogó'l que'l perdonasse lo que avié errado,
ca fo él en su pleito durament engannado.

Mandólo que cantasse como solié cantar,
fuesse de la Gloriosa siervo del su altar;
si algo li menguasse en vestir o calzar,

él gelo mandarié del suyo mismo dar.

Tornó el omne bueno en su capellanía,
sirvió a la Gloriosa, madre Sancta María;
finó en su oficio de fin qual yo querría,
fue la alma a gloria a la dulz cofradría.

Non podriemos nos tanto escrivir nin rezar,
aun porque podiéssemos muchos annos durar,
que los diezmos miraclos podiéssemos contar,
los que por la Gloriosa denna Dios demostrar.

Milagros de Nuestra Señora

Libro de Alejandro

El siglo XIII ha sido llamado «el siglo de las luces de la Edad Media española». En medio de gran efervescencia religiosa e intelectual, al tiempo que se levantan las grandes catedrales, de sus escuelas surgen los «estudios generales» y las universidades como Palencia y Salamanca. Maestros venidos de Bolonia y París enseñan en ellas una nueva cultura; se regenera el estudio de las letras latinas, que, a su vez, facilitan un mejor conocimiento de las lenguas romances. Con Fernando III el Santo adquiere el castellano rango de lengua de cancillería. Surge entonces un nuevo grupo social, el de los *scholares clerici* (clérigos letrados), amigos de los libros, que después se ponen al servicio de los monasterios y de los grandes concejos.

En el orden literario nace una escritura nueva cuyo propósito primero es enseñar. Buscan sus autores la originalidad en la adaptación de lo universal al entorno inmediato, del «dictado» al plano expresivo. Medievalizan lo clásico para nacionalizarlo. Y, en concreto, en poesía adaptan la estrofa latina de los goliardos a la estrofa de cuatro versos monorrimos, la «cuaderna vía».

Apoyado en el *Alexandreis*, poema latino de Gautier de Châtillon, y en otros, en el primer tercio del siglo un autor cuyo nombre desconocemos escribe en un extenso poema (2678 versos) la vida de Alejandro Magno. Estructurado en tres partes —la formación del héroe; sus conquistas; su caída—, el poema se mueve entre la épica —utiliza de hecho recursos juglarescos— y la caballería. El poema puede de este modo ser visto como libro de formación de príncipes y como espejo de caballeros.

Narración de hazañas y digresiones convergen hacia una enseñanza: el desprecio del mundo. Alejandro pretende dominarlo sometiendo imperios, descendiendo a lo profundo de los mares y subiendo a los cielos. Termina pagando su soberbia con una muerte trágica, a la que, como en su nacimiento, se asocia, cumpliendo la

retórica clásica, la naturaleza.

He aquí parte de su final.

Por toda la ciudad había gran dolor:
Unos decían *¡Padre!;* los otros *¡Ay, señor!*;
otros decían: *¡Rey!,* otros, *¡Emperador!*
Todos, grandes y chicos, mostraban su dolor.

Roxana, sobre todos, estaba muy abatida,
a los pies de su rey yacía amortecida;
teníalo abrazado, estaba aturdida,
el llanto le llenaba la cara dolorida.

Aunque no le podía la cabeza alzar;
bien mostraba la reina que lo quería besar;
no la podían del cuerpo quitar ni despegar,
nadie que eso mirase podíala culpar.

Las mujeres decían: «Señor, ¡qué desdichadas!
Ahora estamos solas, hembras desamparadas;
no somos caballeros que reciben soldadas,
tendremos que vivir como unas desgraciadas,

Señor, tú nos honrabas por solo tu bondad,
no era por nosotras, sino por tu piedad;
Señor, nunca en nadie hubo tal caridad
que a cautivas tratase con tanta equidad».

Dejemos ahora el llanto, pues es cosa pasada,
voy la historia a acabar, darla por terminada;
tengo la voluntad con el duelo turbada,
aunque mucho lo intento, no puedo decir nada.

[…]

Señores, quien quisiera su alma bien salvar,
debe en este mundo muy poco confiar;
a Dios debe servir, y le debe rogar
que en poder del mundo no le quiera dejar.

La gloria de este mundo, quien bien quiere pensar,
más que la flor del campo no la debe apreciar,
pues cuando el hombre piensa más seguro estar,
lo tira de cabeza en el peor lugar.

Alejandro que era un rey de gran poder,
que en mares y en tierra no podía caber,
en una fosa vino finalmente a yacer,
fosa que no llegaba doce pies a tener.

De vosotros, señores, me quiero despedir,
os agradezco mucho me quisierais oír;
me debéis perdonar, si en algo fallé aquí,
soy de muy poca ciencia, y me debéis sufrir.

Pero pedir os quiero cerca de la finada,
—quiero de mi servicio recibir la soldada—,
que por mí un *Paternoster* recéis una vegada,
a mí haréis gran pro y no perderéis nada.

Libro de Alejandro

Alfonso X el Sabio

(1221-1284)

Estoria de España

En la amplia tarea del *scriptorium* alfonsí se produce la culminación del paradigma sapiencial de la realeza. En su concepción, el poder de los reyes viene de Dios y ellos actúan por delegación divina. Pero, a la vez, ese poder se asienta en una sabiduría superior a la de los demás habitantes del reino.

Así, junto a los trabajos científicos que el rey sabio alentó ya siendo infante, se suma la gran obra jurídica con *El espéculo* y el *Fuero Real*, con los que pretendía lograr una redacción sistemática del derecho al servicio de la unificación jurídica del reino: una guía moral y jurídica. Dos mil quinientas leyes serán posteriormente compiladas en las *Siete Partidas*, las cuales incorporan reflexiones filosóficas de base y ofrecen un extraordinario cuadro de costumbres de la época.

A mediados del siglo XIII, por iniciativa del infante don Alfonso, comienza a construirse en la península, en sintonía con lo que ocurría en otros países de Occidente, un tipo de historia nueva, en lengua romance. Se trataba de hacer una compilación documentada de los hechos, expuesta con rigor cronológico y en cuidado estilo.

Alfonso X el Sabio comenzó por proyectar una crónica de *Hispania*, entendida como península ibérica, situándola en un contexto universal y relacionando sus hechos con otros externos. No dudó para ello en recurrir al mito buscando en Hércules al fundador de España. Y, por supuesto, sintió la necesidad de recoger la historia de Roma, a la que él mismo atendió.

Sirvieron como fuentes «cuantos libros pudimos aver de historias», crónicas y anales, en especial el *Chronicon mundi* de don Lucas, obispo de Tuy (1236), y la *Historia gothica* de don Rodrigo

Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo (1243). Pero junto a ellos, también numerosos relatos épicos transmitidos por los juglares. Toda la obra está alentada por la conciencia de un espíritu nacional: los «fechos de España». Especial interés tiene, en concreto, el cuidado en aclarar la herencia gótica, base de la legitimidad de la Reconquista.

El proyecto abarcaba desde los comienzos hasta el fin del reinado de Fernando III el Santo (1252). La redacción primera, en la que se nos muestra en toda su belleza el romance castellano, aligerado de latinismos, construido con claridad y fuerza expresiva, tuvo después sucesivas reelaboraciones.

Recogemos aquí el *laus Hispaniae*, «Del loor de España», que viene de san Isidoro.

Del loor de Espanna como es complida de todos bienes

Pues que el rey Rodrigo & los xpristianos fueron uençudos & muertos; La muy noble yente de los godos que muchas batallas crebantara & abaxara muchos Regnos; fue estonces crebantada & abaxada & las sus preciadas sennas abatidas. Los godos que conqueriran Scicia. Ponto. Asia. Grecia. Macedonia. Jllirico. & las robaron & las desgastaron. & aun las sus mugieres dellos que uencieron & metieron so el su sennorio toda tierra de orient. & prisieron en batalla a aquel grand Ciro Rey de Babilonna. de Siria. de Media & de Yrcania. yl mataron en un odre lleno de sangre; aquella yente a la que los de Roma que eran sennores de toda la tierra. fincaron los ynoios connosciendoseles por uençudos. E la de quien ell Emperador Valent. fue quemado en un fuego. & a la que aquel grand Athila rey de los Vgnos connoscio sennorio en la batalla de los campos cathalanos. & a quien los Alanos fueyendo dexaron tierra de Ongria. & a quien dessampararon los Vuandalos las Gallias fuyendo. La yente que con sus batallas espantara tod el mundo assi como el grand tronido espanta los omnes; aquella yente de los godos tan briosa & tan preciada; estonces la aterro en una batalla el poder de Mahomat el reuellado. que se alçara aun tanto como ell otro dia. Todos deuen por esto aprender que non se deua ninguno preciar. nin el rico en riqueza. nin el poderoso en su poderio. nin el fuert. en su fortaleza. nin el sabio en su saber. nin ell alto en su alteza. nin en su bien. Mas qujen quisiere preciar; preciese en seruir a dios. Ca el fiere; & pon melezina. Ell llaga & el sanna. ca toda la tierra suya es. & todos pueblos & todas las yentes. los regnos. los lenguages. todos se mundan & se camian. Mas dios criador de todo; siempre dura & esta en un estado. & cada una

tierra de las del mundo. & a cada prouincia; onrro dios en sennas guisas. & dio su don. Mas entre todas las tierras que ell onrro mas; Espanna la de occidente fue. Ca a esta abasto el de todas aquellas cosas que omne suel cobdiciar. Ca desde que los godos andidieron por las tierras de la una part & de la otra prouandolas por guerras & por batallas. & conquiriendo muchos logares en las prouincias de Asia & de Europa assi como dixiemos prouando muchas moradas en cada logar. & catando bien & escogiendo entre todas las tierras el mas prouechoso logar; fallaron que espanna era el meior de todos. & muchol preciaron mas que a ninguno de los otros.

Ca entre todas las tierras del mundo; Espanna a una estremança de abondamiento & de bondad mas que otra tierra ninguna. De mas es cerrada toda en derredor. dell cabo de los montes Pireneos que llegan fasta la mar. de la otra parte del mar occeano; de la otra el mar Tirreno.

De mas es en esta Espanna la Gallia gothica que es la prouincia de Narbona. desso uno con las cibdades. Rodes. Albia. & Beders. que en el tiempo de los godos pertenescien a esta misma prouincia. Otro ssi en Affrica auie una prouincia sennora de diez cibdades que fue llamada Tingintana que era so el sennorio de los godos. assi como todas estas otras. Pues esta espanna que dezimos. tal es; como el parayso de dios. Ca riegase con cinco rios cabdales. que son Ebro. Duero. Taio. Guadalqueuil. Guadiana. & cada uno dellos tiene entre si & ell otro; grandes montannas & tierras & los ualles & los llanos son grandes & anchos. & por la bondad de la tierra. & ell humor de los rios; liuan muchos fructos. & son abondados. Espanna la mayor parte della se riega de arroyos & de fuentes. & nunqual minguan poços cada logar o los a mester. Espanna es abondada de miesses. Deleytosa de fructas. Viciosa de pescados. Sabrosa de leche. & de todas las cosas que se della fazen. Lenna de uenados & de caça. Cubierta de ganados. Loçana de cauallos. Prouechosa de mulos. Segura & bastida de castiellos. Alegre por buenos uinos. ffolgada de abondamiento de pan. Rica de metales. de plomo. de

estanno. de argent uiuo. de fierro de arambre de plata. de oro. de piedras preciosas. de toda manera de piedra marmol. de sales de mar. & de salinas de tierra & de sal en pennas. & dotras ueneras muchas. Azul. Almagra. Greda. Alumbre. & otros muchos de quantos se fallan en otra tierra. Briosa de sirgo & de quanto se faze del. Dulce de miel & de açucar. Alumbrada de cera. Complida de olio. Alegre de açafran. Espanna sobre todas es engennosa. Atreuuda & mucho esforçada en lid. Ligera en Affan. Leal al sennor Affincada en estudio. Palaciana en palabra. complida de todo bien. Non a tierra en el mundo que la semeie en abondança. nin se eguale ninguna a ella en fortalezas. & pocas a en el mundo tan grandes como ella. Espanna sobre todas es adelantada en grandez. & mas que todas preciada por lealdad. Ay Espanna non a lengua nin engenno que pueda contar tu bien. Sin los ricos cabdales que dixiemos de suso; muchos otros ay. que en su cabo entran en la mar. non perdiendo el nombre. que son otro ssi rios cabdales. Assi como es Minno que nasce & corre por gallizia. & entra en la mar. & deste rio lieua nombre aquella prouincia. Minnea. & muchos otros rios que a en Gallizia. & en Asturias. & en Portogal. & en ell Andaluzia. & en Aragon. & en Catalonna. & en las otras partidas de Espanna. que entran en su cabo en la mar. Otro ssi Aluarrezen & Segura que es en la prouincia de Toledo; entran en el mar Tirreno. & Mondego en Portogal que non son nombrados aqui.

Pues este regno. tan noble. tan rico. tan poderoso. tan onrrado; fue derramado & astragado en una arremessa. por desabenencia de los de la tierra que tornaron sus espaldas en si mismos. unos contra otros. assi como si les minguassen enemigos. & perdieron y todos. Ca todas las cibdades de Espanna fueron presas de los moros. & crebantadas & destroydas de mano de sus enemigos.

***Estoria de España,* I**

Don Juan Manuel

(*c.* 1282-*c.* 1349)

El conde Lucanor

Nieto de Fernando III el Santo, sobrino de Alfonso X el Sabio y primo del rey Sancho IV, el infante don Juan Manuel es el prototipo de aquella poderosa nobleza castellana que vivía en constantes guerras —con moros, con cristianos, con los reyes, con otros señores—, pero que, a la vez, cultivaba una vida cortesana animada por un triple ideal: caballeresco, religioso y literario.

En don Juan Manuel, vinculado a las primeras figuras de la élite intelectual de la época, aparece por vez primera la conciencia de autor; preocupado por la fiel transmisión del texto, fija sus escritos en un manuscrito cuya guarda confía a los dominicos de Peñafiel. Escribe sobre la caza, deporte de caballeros; sobre su genealogía; y sobre la educación de los príncipes, con la vista puesta en su hijo. Pero alcanza su fama tras obras como el *Libro del caballero y el escudero*, en el que se perfila la imagen del perfecto caballero cristiano; el *Libro de los estados*, importante para conocer la peculiar sociedad medieval española, que marida ortodoxia religiosa y pragmatismo; y, sobre todo, con *El conde Lucanor*.

Circulaban por toda Europa colecciones de sentencias, proverbios y dichos, como los *Bocados de oro* o las *Flores de filosofía*, traducciones de lenguas orientales o del latín. Con *El conde Lucanor*, estructurado en tres partes —cincuenta «enxiemplos»; ciento ochenta proverbios, y un breve tratado de doctrina cristiana—, don Juan Manuel busca que quien los asimile y practique pueda «salvar el alma, guardar su hacienda y su fama, y su honra y libertad». Allí se abordan muchos problemas humanos contemplados desde una perspectiva que tiene poco que ver con el didactismo de la clerecía y su

vinculación a la tradición grecolatina. Algunos ejemplos traslucen un sentido exclusivamente práctico.

Aquí está el hombre en su circunstancia. Y es, justamente, la observación de la circunstancia la que se moldea en una gran variedad de cuentos: fábulas de animales; de tipo novelesco y de magia; leyendas y episodios de la historia reciente… Y todo, narrado con un *arte nuevo* marcado por la sencillez, el humor, la ironía… Y con algo que la crítica coincide en señalar, con estilo. Podría decirse que don Juan Manuel es el primer prosista castellano con estilo propio. Él se propone escribir con «palabras falagueras y apuestas» y «con las nuevas palabras que pueden seer». De ahí que le guste concentrar las enseñanzas en proverbios y refranes.

El conde Lucanor, que imagina una nueva manera de contar, fue muy admirado a través de los siglos y traducido a los grandes idiomas europeos.

De lo que conteció a un ciego que adestrava a otro

Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, su consegero, en esta guisa:

—Patronio, un mío pariente et amigo, de qui yo fío mucho et só cierto que me ama verdaderamente, me conseja que vaya a un logar de que me recelo yo mucho. Et él dize que me non aya recelo, que ante tomaría él la muerte que yo tome ningund daño. Et agora ruégovos que me consejedes en esto.

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, para este consejo mucho querría que sopiésedes lo que conteció a un ciego con otro.

El conde le preguntó cómmo fuera aquello.

—Señor conde —dixo Patronio—, un omne morava en una villa, et perdió la vista de los ojos et fue ciego. Et estando así ciego et pobre, vino a él otro ciego que morava en aquella villa et díxole que fuesen amos a otra villa cerca daquella do ellos moravan, et que pidrían por Dios et que avrían de que se mantener et governar.

Et aquel ciego le dixo que él sabía aquel camino de aquella villa, que avía ý pozos et barrancos et muy fuertes pasadas, et que se recelava mucho daquella ida. Et el otro ciego le dixo que non oviese recelo, ca él se iría con él et lo pornía en salvo.

Et tanto le aseguró et tantas proes le mostró en la ida, que el ciego creyó al otro ciego, et fuéronse. Et desque llegaron a los lugares fuertes et peligrosos, cayó el ciego que guiava al otro, et non dexó por eso de caer el ciego que recelava el camino.

—Et vós, señor conde, si recelo avedes con razón et el fecho es peligroso, non vos metades en camino de peligro

por lo que vuestro pariente et amigo vos dize que ante morrá que vós tomedes daño, ca muy poco vos aprovecharía a vós que él muriese et vós tomásedes daño et muriésedes.

El conde tovo este por buen consejo, et fízolo así et fallose ende muy bien.

Et entendiendo don Johán que este enxienplo era bueno, fízolo escribir en este libro et fizo estos viesos que dizen así:

Nunca te metas ó puedas aver malandança, aunque tu amigo te faga segurança.

El conde Lucanor

Juan Ruiz, arcipreste de Hita

(finales siglo XIII-1350)

Libro de buen amor

Es muy poco lo que con certeza sabemos de él: que se llamaba Juan Ruiz y que en tiempos del arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz —primera mitad del siglo XIV— fue arcipreste de Hita (Guadalajara). Probablemente nació en Alcalá de Henares, aunque se le señalan otras cunas: Alcalá la Real, en Jaén, entre ellas. Debió de estudiar en alguna escuela catedralicia, tal como evidencian sus conocimientos de derecho y de la tradición literaria clásica.

A primera vista su libro, lleno de elementos didácticos, paródicos y líricos, parece un cancionero heterogéneo. Pero hay un hilo autobiográfico que los engarza. De modelo le sirvieron relatos latinos de aventuras amorosas en primera persona, falsamente atribuidos a Ovidio: *De Vetula*, coincidente en varios temas, y el *Pamphilus*, que le presta argumento para la historia de don Melón y doña Endrina. Por supuesto que al fondo está el *Ars amandi* de Ovidio, y mucho del tratado *De amore*, de Andrés el Capellán, donde aparece la oposición entre el amor «purus» y el «mixtus». Si a ello sumamos *El collar de la paloma*, de Ben Hazam de Córdoba, y el *Libro de las delicias* del judío barcelonés Ben Sabarra, en el que protagonista y narrador están también fundidos, aparte colecciones de fábulas y ejemplos, nos damos cuenta de la rica tradición sobre la que se alza la personalidad literaria del protagonista del *Buen amor*.

Se trata de un ojo literario y proteico, que sustenta valores distintos y hasta opuestos. Américo Castro, que ve en él a un clérigo mudéjar, dice que es más cínico que moralista, y María Rosa Lida subraya que el moralismo del libro se distiende en la comicidad. Desde luego, tiene mucho que ver con goliardos y juglares. Lo

entenderemos mejor si pensamos en lo que para el hombre medieval suponen el libro como dictado y la lectura. Juan Ruiz quiere hacer un libro que «a los cuerpos alegre y a las almas preste», con una estructura abierta en su composición y en su interpretación. El libro mismo se declara instrumento musical de cuerda: «bien o mal, *cual puntares*, tal dirá ciertamente». Las aventuras amorosas van contrapunteadas de reflexiones, avisos, castigos y plegarias.

«Un máximo juglar», dijo Américo Castro. En efecto, en el libro, el más rico y alegre de la literatura medieval, entra a raudales la vida y la lengua de un pueblo que vivía tensiones de cambio social.

¡Ay, Dios, e quan fermosa viene Doña Endrina por la plaça!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!
Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça.

Pero, tal lugar non era para fablar en amores;
a mí luego me venieron muchos miedos e tenblores:
los mis pies e las mis manos non eran de sí señores,
perdí seso, perdí fuerça, mudáronse mis colores.

Unas palabras tenía pensadas por le dezir,
el miedo de las conpañas me façian ál departir;
apenas me conosçía nin sabía por dó ir:
con mi voluntat mis dichos non se podían seguir.

Fablar con muger en plaça es cosa muy descobierta:
a bezes mal perro atado tras mala puerta abierta;
bueno es jugar fermoso, echar alguna cobierta;
ado es lugar seguro, es bien fablar cosa çierta.

«Señora, la mi sobrina, que en Toledo seía,
se vos encomienda mucho, mill saludes vos enbía;
si oviés lugar e tienpo por quanto de vós oía,
deséavos mucho ver e conosçervos querría.

»Querian allá mis parientes cassarme en esta saçón
con una donçella muy rica, fija de Don Pepïón;
a todos dí por respuesta que la non quería, non:
de aquella seria mi cuerpo que tiene mi coraçón».

Abaxé más la palabra, díxel que en juego fablava
porque toda aquella gente de la plaça nos mirava;
desque vi que eran idos, que omne aý non fincava,
començél dezir mi quexura del amor que me
afincava.

otro non sepa la fabla, d'esto jura fagamos:
do se çelan los amigos, son más fieles entramos.

«En el mundo non es cosa que yo ame a par de vós;
tienpo es ya pasado de los años más de dos
que por vuestro amor me pena: ámovos más que a
Dios;
non oso poner presona que lo fable entre nós.

»Con la grant pena que paso vengo a vos dezir mi
quexa:
vuestro amor e deseo, que me afinca e me aquexa,
no's me tira, no's me parte, non me suelta, non me
dexa;
tanto más me da la muerte quanto más se me alexa.

»Reçelo he que non me oídes esto que vos he
fablado:
fablar mucho con el sordo es mal seso e mal recabdo;
creet que vos amo tanto, que non é mayor cuidado:
esto sobre todas cosas me traye más afincado.

»Señora, yo non me atrevo a dezirvos más razones
fasta que me respondades a estos pocos sermones:
dezitme vuestro talante, veremos los coraçones».
Ella dixo: «Vuestros dichos non los preçio dos
piñones.

»Bien así engañan muchos a otras muchas Endrinas:
el omne tan engañoso así engaña a sus vezinas;
non cuidedes que só loca por oír vuestras parlinas;
buscat a quien engañedes con vuestras falsas

espinas».

Libro de buen amor

Don Pero López de Ayala

(1332-1407)

Rimado de palacio

Menéndez Pelayo ve en don Pero López de Ayala «el primer tipo de hombre moderno» que aparece en nuestras letras. Ocupó desde muy joven altos cargos políticos durante cuatro reinados, que después historió. Sirvió a don Pedro I el Cruel y, cuando cambiaron las tornas, se pasó al bando de Enrique II. Fue embajador en Francia y en Portugal; y, como sobrino del cardenal Barroso, pudo conocer la corte pontificia de Aviñón y valorar lo que supuso el Cisma de Occidente.

Maridando armas y letras, se convirtió en un humanista interesado en la literatura, el derecho, la filosofía y la historia. Sus crónicas de los cuatro reinados, escritas sobre el modelo latino de Tito Livio, representan un nuevo modo de hacer historia: superando la mera nómina de hechos, interpreta su cadencia, penetra en la psicología de los personajes y bosqueja sus retratos. Especial valor tiene la de Pedro I el Cruel, donde, con trazos vigorosos, pinta la furia destructora que terminó causando su caída.

El *Rimado de palacio*, una suma de composiciones, de más de ocho mil versos escritos en diversas épocas, tiene, como el *Libro de buen amor*, un propósito satírico y moral de la sociedad y de la Iglesia. Pero la alegría explosiva y juglaresca de Juan Ruiz se ve aquí desplazada por la severidad moral. Comienza por aplicarla a su propia conducta en poemas líricos que rezuman nueva intimidad religiosa y constituyen, según Américo Castro, «el primer caso de individuación sentimental» en nuestra literatura. Y, a partir de ahí, se proyecta esa severidad en el «Dictado sobre el Cisma de Occidente», donde denuncia la grave situación de la Iglesia dividida en banderías. O en el orden social, en la sátira y crítica de los gobernantes, los letrados, los

mercaderes, etc. Fuente de todo ello es, en su denuncia, la codicia. Su larga experiencia política le permite, en «De los fechos de palacio», ofrecer oportunos y vivos consejos a reyes y cortesanos.

Cierra la obra una larga paráfrasis de las *Moralia* (obras morales) de san Gregorio, que lo acompañaron toda la vida, alimentando una sentimentalidad religiosa cercana a la devoción madura.

Escrito, en buena parte, en cuaderna vía, conjugada, al igual que en Juan Ruiz, con otros metros, el *Rimado* es la última gran obra del mester de clerecía, que anuncia nuevos tiempos en la escritura poética.

La nao de Sant Pedro pasa grant tormenta,
e non cura ninguno de la ir acorrer;
de mill e trezientos e ocho con setenta,
fasta aquí la veo fuerte padesçer;
e quien lo puede non quiere valer;
así está en punto de ser anegada,
si Dios non acorre aquesta vegada,
segunt su costunbre, sin nos meresçer.

Veo grandes ondas e ola espantosa,
el piélago grande, el maste fendido,
seguro non falla el puerto do posa;
el su gouerrnalle está enflaquesçido;
de los marineros ya puesta en oluido,
las áncoras fuertes nol' tienen prouecho,
sus tablas por fuerça quebradas de fecho,
acorro de cables paresçe perdido.

La nao es la Iglesia, católica, santa,
el su gouerrnalle es nuestro prelado;
el maste fendido, que a todos espanta,
es el colegio muy noble e onrrado
de los cardenales, que está deuisado,
por nuestros pecados, en muchos desmanos;
las áncoras son los rreyes christianos,
que la sostenían e la han ya dexado.

Las tablas rrezias es la unidat,
que todas juntas un cuerpo es nonbrado,
los cables fuertes, creo por verdat
que son los prelados, que han poco cuidado
de aqueste fecho, que está, mal pecado,

tan luengo, tan malo, esquiuo, tan fuerte,
do muchos christianos peligran de muerte,
en mar deste mundo breue, ocasionado.

Quando Pedro apóstol cuidó peresçer
en la nauezilla, estando en la mar,
por el grant viento, que vïo cresçer,
a grandes bozes, a Dios fue llamar:
«Señor, peresçemos, non quieras dexar
estos pobres sieruos», e la petición
fue aína oída, por su deboción,
e la tormenta ouo de resar.

Soberuia e cobdiçia entiendo las ondas,
que aquesta nao fazen anegar,
e los silogismos e questiones fondas
son otrosí olas para porfiar,
e por Dios, çese este disputar,
e fagan chrístianos segunt que solían
los Santos Padres, do tal caso veýan,
e pongan rremedio sin más alongar.

Çesen las sofismas e lógica vana,
e malas porfías que tienen letrados,
e sea ý conçiençia e dotrina sana,
e non sean oídos muchos porfiados,
perlados e clérigos e otros graduados,
e algunos legos, que inoran el testo,
que por sus amigos porfían en esto,
e los contendientes sean ayuntados,

Callen dialécticos e los canonistas,
maestros formados en la theología,
de juro çeuil e los donatistas,
Platón, Aristótiles e Filosofía,
Tolomeo e tablas de estrología,
e cada uno destos non faga questión;

ca Dios proueerá por la su Pasión,
e non contradiga ninguno esta vía.

Ayúntense en uno estos contendientes,
en logar seguro, con sus cardenales
e sus argumentos, ý ayan emientes,
e dennos un papa e fin destos males;
e por los prínçipes, señores rreales,
para esto fazer sean acuçiados;
ca veinte de çisma son años pasados,
quales nunca fueron peores nin tales.

Rimado de palacio

Romancero

España, se ha dicho, es el país del Romancero. Dámaso Alonso lo veía como «un inmenso río […] por el que la belleza y la emoción del alma de España se mueve buscando su destino».

Menéndez Pidal define los romances en su origen como poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo común. Empezaron a oírse desde 1445 en la corte de Alfonso V de Aragón y, poco más tarde, en la de Enrique IV de Castilla y en la de los Reyes Católicos. Los más viejos datan del mismo siglo, aunque algunos remontan al XIV. Es la misma fecha de las baladas inglesas o de las canciones narrativas francesas. Pero, a diferencia de estas, nuestros romances entroncan con la poesía heroica que cantaba las gestas de los siglos VIII al XII, desde el rey Rodrigo hasta Alfonso VII.

Por interés particular de los oyentes o por olvido de los largos cantares, fijaban los juglares su atención en algún fragmento de ellos. Desgajado del conjunto, ese trozo cobraba vida propia e iba añadiendo por tradición —es decir, de boca en boca de los juglares y del pueblo— elementos subjetivos y sentimentales. «La épica se hacía romance» y el estilo épico-narrativo cedía el paso a un estilo épico-lírico o dramático-lírico.

Así se nos conservó la memoria histórica y sentimental no solo de los reyes y héroes de su tiempo. También de Carlomagno y las gestas francesas, y, después, de personajes y sucesos históricos, como don Pedro el Cruel o los avatares de la conquista de Granada. La vida de frontera, en la que durante siglos se sucedían la convivencia y las luchas de moros y cristianos, dio pie a los llamados romances fronterizos y moriscos, estos últimos centrados en episodios de relaciones amorosas. Unos y otros sorprenden por el valor que se otorga a lo humano, universalizando el sentimiento.

Pero los romances se abrieron a muchos temas y tonos. Los hay bíblicos, clásicos; que tratan del amor más allá de la muerte y de la esposa desgraciada; de raptos y forzadores, de mujeres seducidas y seductoras; religiosos… Muchos de ellos pueden venir del fondo medieval popular y fueron modificándose en variantes. Otros son obra de los poetas cortesanos que crearon y recrearon lo que desde muy pronto se difundía en pliegos de cordel y, enseguida, en «cancioneros», «silvas» y «flores». En 1604 se publica un *Romancero general* donde se consagran los «romances nuevos». Y el río siguió fluyendo…

Romance de Fonte frida

Fonte frida, Fonte frida,
Fonte frida y con amor,
do todas las avecicas
van tomar consolación,
sino es la tortolica
que está viuda y con dolor.
Por allí fuera a pasar
el traidor del ruiseñor,
las palabras que le dice
llenas son de traición:
—Si tú quisieses, señora,
yo sería tu servidor.
—Vete de ahí, enemigo,
malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde,
ni en prado que tenga flor,
que si el agua hallo clara,
turbia la bebía yo;
que no quiero haber marido,
porque hijos no haya, no;
no quiero placer con ellos,
ni menos consolación.
¡Déjame, triste enemigo,
malo, falso, mal traidor,
que no quiero ser tu amiga
ni casar contigo, no!

Romance del prisionero

Por el mes era de mayo,
cuando haze la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor,
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día,
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero;
dele Dios mal galardón.

Romancero

Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana

(1398-1458)

Poesía

En medio de las tensiones entre el rey y la nobleza, la nueva burguesía y el pueblo, el siglo XV es una época de esplendor aristocrático. En los castillos señoriales se suceden torneos, justas, representaciones alegóricas, música y danza, al tiempo que se enriquecen las bibliotecas y se difunde el humanismo clásico con las traducciones y el protagonismo italiano de Dante, Petrarca y Boccaccio.

Maridando armas y letras —«La ciencia no embota el fierro de la lanza», decía el marqués— surge entonces una poesía cancioneril, así llamada por las compilaciones en que se difundió. En los cancioneros, desde el de *Baena* (*c.* 1450) hasta el *General* (1511), se mezclan composiciones de tradición trovadoresca centradas en el amor cortés con piezas alegóricas del mismo tema amoroso o político-social, y poemas doctrinales que abarcan las cuestiones más insospechadas, aunque con predominio de la reflexión sobre la caducidad de los placeres del mundo, la predestinación y el debate sobre la relación entre Fortuna y Providencia.

Rompiendo los viejos moldes métricos, se experimentan nuevas formas al servicio de un conceptismo delirante, que se traduce en juegos de palabras que se abren a la multiplicidad de sentidos en retruécanos, paralelismos y antítesis a veces rayanos en el absurdo. Toda esa corriente cancioneril palaciega —en la que descuellan Santillana, Mena y Manrique— no impide el discurrir de la poesía popular, que, a veces despreciada entonces, alcanzará pronto su

revalorización estética.

Hijo de don Diego Hurtado de Mendoza, de quien aquí se recoge un delicioso *cosante*, Íñigo López de Mendoza resume en su faceta política todas las grandezas y mezquindades de un señor feudal. Sirvió al rey don Juan II y peleó contra él, pero sobre todo contra don Álvaro de Luna, en cuya boca puso la confesión de todos los pecados capitales. Al lado de ello y según afirma Lapesa, en la propagación del saber humanista solo el rey sabio, con sus escuelas, superó a Santillana. Conocía las principales literaturas románicas y tenía conciencia de pertenecer a su comunidad cultural. Él formuló la definición de poesía, o gaya sçiençia, como «un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida».

Aparte del valor destacado de algunos poemas, como la *Comedieta de Ponza* que funde narración, alegoría y elegía en torno a la derrota naval de Aragón, subrayando el dominio de la Providencia sobre la Fortuna. Basta compararlas con las de Juan Ruiz para apreciar la depuración lírica en ellas lograda.

[La moçuela de Bores]

Moçuela de Bores,
allá do La Lama,
púsom'en amores.

Cuidé qu'olvidado
Amor me tenía,
como quien s'avía
grand tienpo dexado
de tales dolores
que más que la llama
queman, amadores.

Mas vi la fermosa
de buen continente,
la cara plaçiente,
fresca como rosa,
de tales colores
qual nunca vi dama,
nin otra, señores.

Por lo qual: «Señora»,
le dixe, «en verdad
la vuestra beldad
saldrá desd'agora
dentr'estos alcores,
pues meresçe fama
de grandes loores».

Dixo: «Cavallero,
tiradvos afuera:

dexad la vaquera
passar all otero;
ca dos labradores
me piden de Frama,
entranbos pastores».

«Señora, pastor
seré, si querredes:
mandarme podedes
commo a servidor;
mayores dulçores
será a mí la brama
que oýr ruyseñores».

Assí concluymos
el nuestro proçesso,
sin fazer exçesso,
e nos avenimos.

E fueron las flores
de cabe Espinama
los encubridores.

[La vaquera de la Finojosa]

Moça tan fermosa
non vi en la frontera,
com' una vaquera
de la Finojosa.
Faziendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vençido del sueño,
por tierra fraguosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

En un verde prado
de rosas e flores,
guardando ganado
con otros pastores,
la vi tan graçiosa
que apenas creyera
que fuesse vaquera
de la Finojosa.

Non creo las rosas
de la primavera
sean tan fermosas
nin de tal manera.
Fablando sin glosa,
si antes supiera
de aquella vaquera
de la Finojosa,
non tanto mirara
su mucha beldad,
porque me dexara
en mi libertad.

Mas dixe: «Donosa
(por saber quién era),
¿dónde es la vaquera
de la Finojosa?».

Bien commo riendo,
dixo: «Bien vengades,
que ya bien entiendo
lo que demandades:
non es desseosa
de amar, nin lo espera,
aquessa vaquera
de la Finojosa».

Serranillas VI y VIII

Gutierre Díaz de Games

(*c.* 1378-*p.* 1435)

El Victorial

Todo el siglo XV está dominado en las letras españolas por la obsesión por la fama. Buena muestra de ello son las crónicas de personajes y hechos singulares. Entre todas las de este género destaca *El Victorial* o *Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, que su alférez, Gutierre Díaz de Games, escribe a mediados de siglo.

> «E yo —dice—, avyendo leydas e oydas muchas grandes cosas de las que los nobles cavalleros ficieron, busqué si fallaría alguno tan benturoso e buen caballero […] porque los sus nobles hechos quedasen en escritura».

Confluía ese deseo con el de don Pero Niño, ansioso de que alguien contase que, como rezará su epitafio, «fue siempre Vencedor e nunca Vencido por mar e por tierra», persiguiendo piratas en el Mediterráneo, luchando, en favor del rey de Francia, contra los ingleses o tomando parte en la guerra de Granada.

Díaz de Games, que lo acompañó a todas partes, lo hizo cumplidamente por más que el protagonista advierte, al leerlo, que no sabe «que le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos». El autor sabía bien que «la noble fama es cosa propia de los cavalleros», y que a él le correspondía prestarle dos cosas: su arte de mirar —los abanderados «non podían pelear, si non mirar»— y su palabra. Pero quería hacerlo «deseando que de mí quede alguna sombra de memoria».

Ante todo, de su participación como testigo cualificado: «E bien saben los guerreros que todos miran a la bandera»; de ahí que adopte con frecuencia la primera persona narrativa. Pero, sobre todo,

ensanchando la mirada para proyectar cuanto veía sobre lo leído u oído, y así aparecen al trasluz o en primer plano figuras y hechos de la historia troyana del *Libro de Alexandre* o del *Poema de Fernán González*. Lo hace de una manera selectiva proclamándose «ome de razón» y tomando posición en la valoración histórica. No oculta su animadversión a los judíos, causantes —dice— de los males de su tiempo en España; ni su menosprecio por los ingleses, ni su recelo y desdén hacia los privados de los reyes.

Su ideal utópico de vida queda reflejado en texto que aquí se reproduce, donde cuenta su estancia en el castillo normando de Sérifontaine. En la descripción se adivina —advierte Marichal— «la profunda armonía de una sensibilidad creadora con su material artístico […] el escritor sentía que había hallado el tema auténtico de su vocación».

Cómo fue Pero Niño a ver al almirante de Francia, e a madama el almiralla

Era cerca de Roán un noble cavallero que llamavan mosén Arnao de Tria, almirante de Francia; era viejo. Embió rogar al capitán Pero Niño que le fuese ver; e partió de Roán, e fue a un lugar que llaman Xirafontaina, donde estava el almirante. Él lo rescibió muy bien, e rogole que estuviese allí con él e folgase algunos días, que venía muy travajado de la mar: e folgó allí tres días. El almirante era cavallero viejo e doliente; era quebrantado de las armas. Avía usado siempre guerra; era rezio cavallero en armas: ya non podía usar corte, nin guerra. Bivía ya apartado en aquel su lugar; allí tenía él todos los abastamientos e todas las cosas que a su persona eran nescesarias. Tenía una posada llana e fuerte, endereçada e tan guarnida como si fuera dentro en la ciudad de París.

Tenía allí consigo sus donzeles e servidores de todos los oficios que a un tal señor pertenescía. Avía dentro en su posada una capilla muy guarnida, en que todos los días le dezían la misa. Avía allí menestrieres, e trompeta que tocava de bantaja. Pasava por delante de la casa un río, en que avía muchas arboledas, e graciosos jardines. Avía de la otra parte de la casa un estanque de muchos pescados, cercado e cerrado con llave, de que cada día que quisiesen podrían sacar pescado que abastase a trezientas personas. E quando querían tomar el pescado, tiravan el agua, que non viniese de arriba, e abrían una canal por donde vaziava el agua toda, e quedava el estanque en seco. Allí tomavan e dexavan el pescado que querían; e abrían el caño de encima, e en poca de ora era lleno de agua.

E tenía quarenta o cinquenta canes, con que corría monte, e hombres que los pensavan. Él tenía allí fasta

veinte cavalgaduras de su cuerpo, en que avía destrieres, e c[ursie]res, e bahañones, e facaneas. ¿Qué más vos diré [de] todos los abastamientos e cumplimientos? Avía muy cerca de allí bosques en que avía de todos los venados, grandes e pequeños. Avía en aquellos montes ciervos, e daines, e sanglieres, que son xabalíes. Él tenía de falcones neblís, que ellos llaman gentiles, para bolar la ribera, muy buenos garzeros.

Este cavallero avía su muger, la más fermosa dueña que entonce avía en Francia: era de la mayor casa e linage que avía en Normandía, fija del señor de Belangas. Era muy loada en todas las cosas que a grand señora pertenescían, [e tenida] por muy sesuda e por de mejor regimiento que otra ninguna grand señora de las de aquella partida; e mejor guarnida. Ella tenía su gentil morada aparte de la del almirante. Pasava entre la una posada e la otra una puente levadiza: amas las posadas eran dentro de una cerca. las guarniciones dellas eran tantas, e de tan estrañas guisas, que sería luenga razón de contar. Ella avía fasta diez damiselas de paraxe, muy guarnidas e bien endereçadas; Estas non avían cuidado de ninguna cosa, sinon de sus cuerpos, e de aguardar a la señora tan solamente. Ende avía otras muchas camareras.

Contarvos he la orden e la regla que la señora tenía. levantávase la señora de mañana, con sus damiselas, e ívase a un bosque que era cerca dende, e cada una un libro de oras, e sus cuentas. E sentávanse apartadas, e rezavan sus oras, que non fablavan mote mientra que rezavan. E después, cogiendo floretas e violetas, ansí se venían al palazio; e ivan a su capilla, e oían misa rezada. E saliendo de la capilla, traían un tajador de plata, en que venían gallinas, e aluetas, e otras aves asadas; e comían e dejunavan lo que querían, e dávanles vino.

Madama pocas vezes comía de mañana, o muy poca cosa, por fazer plazer a los que ende eran. Cavalgava luego madama e sus damiselas en sus facaneas, las mejor guarnidas e mejores que ser podrían, e con ellas los cavalleros e gentiles-hombres que ende eran, e ivan a mirar

un rato el campo, faziendo chapeletes de verdura. Allí oía hombre cantar lais, e delais, e virolais, e chazas, e reondelas, e conplaintas, e baladas, chanzones de toda el arte que trovan los franceses, en bozes diversas muy bien acordadas. Yo vos digo que quien aquello vio [querría que] siempre durase, non querría otra gloria. Allí iva el capitán Pero Niño con sus gentiles-hombres, a quien eran fechas todas estas fiestas, e de aquella guisa bolvían al palazio a la ora del comer. Descavalgavan todos, e ivan a la sala, e fallavan las mesas puestas.

El buen cavallero viejo non podía ya cavalgar, e recibiolos con tanta gracia que era maravilla: era cavallero muy gracioso, aunque era doliente. Sentávase a la tabla el almirante, e madama, e Pero Niño.

E el maestre de la sala ordenava la otra tabla, e fazía sentar un cavallero, e una damisela, o un escudero; ansí estavan cada uno. los manjares, muy diversos e muchos, e de muchos buenos adobos, de todas las viandas de carnes, e pescados, e frutas, segund el día que era.

En tanto que durava el comer, el que supiese fablar, teniendo temperança e guardando cortesía, en armas e en amores, buen lugar tenía de lo dezir, e de ser escuchado, e bien respondido, e satisfecha su intención. En tanto, avía juglares que tañían graciosos estrumentos de mano. la bendición dicha e las tablas alçadas, venían los menestrieres, e dançava madama con Pero Niño, e cada uno de los suyos con una damisela. Durava esta dança fasta una ora. Acabada la dança, dava paz madama al capitán, e cada uno a la suya con quien avía dançado. E traían el especia, e davan vino, y ivan a dormir la siesta.

El capitán Pero Niño entrávase a su cámara, que él tenía bien guarnida, en casa de madama, que llaman la cámara Turena. Desque se levantava de dormir, ivan a cavalgar, e los donzeles tomavan los gentiles, e ya tenían concertadas las garzas. Poníase madama en un lugar, e tomava un falcón gentil en la mano. E levantava[n] los donzeles, e lançava ella su falcón tan donosamente e tan bien que non podía mejor ser. Allí veríades fermosa caça, e

grand plazer; allí veríades nadar canes, e tañer atambores, e rodear señuelos, e damiselas e gentiles-hombres por aquella ribera, aviendo tanto plazer que se non podría dezir.

Después que la ribera era corrida, descendía madama e toda la gente en un prado, e sacavan gallinas e perdizes fiambres, e frutas, e comían e bevían todos; e fazían chapeletes de verdura, e cantando muy fermosas canciones bolvían al palazio. la noche venida, cenavan, si era invierno. E si verano, cenavan temprano; e después, salía madama a los campos, a folgar, a pie, e jugavan la bolla fasta que era noche, e bolvían a la sala con entorchas. E venían los menestrieres, e dançavan grand ora de la noche, e davan fruta e vino; e tomavan licencia, e ivan a dormir.

Esta ordenança que vos he dicho se tenía todos los días, en cada tiempo segund conviene, todas las vezes que el capitán allí venía, e otros, segund sus estados. Todas estas cosas eran regidas e ordenadas por aquella señora, e todos los lugares e la otra fazienda eran regidos por ella; ca el almirante era rico-hombre, señor de tierras e de mucha renta, e ya él non avía cuidado ninguno de todas aquellas cosas, ca la señora era bastante para todo ello.

El Victorial

Juan de Mena

(1411-1456)

Laberinto de Fortuna

Amigo de Santillana, a quien corona como poeta en una extensa pieza y del que terminará recibiendo el cetro de la poesía, Juan de Mena es un intelectual. Estudiante en Salamanca y en Roma, fue después secretario de cartas latinas en la corte de Juan II, pero, aunque se declaró fervoroso partidario de don Álvaro de Luna, dedicó su vida a las letras.

Se propuso como gran objetivo elevar el castellano a la dignidad de lengua literaria. Si sus poemas líricos superan en arte a los de Santillana, el *Laberinto de Fortuna*, que presentó en persona a Juan II en Tordesillas en 1444, lo consagró como el poeta más importante y respetado de su siglo. Compuesto de 297 coplas de arte mayor, es una gran alegoría. Transportado por Bellona, diosa de la guerra, al palacio de la Fortuna, el poeta ve allí tres grandes ruedas, que simbolizan el tiempo y en las que, en siete círculos mágicos, bajo el signo de los planetas, van apareciendo grandes figuras de la historia de España y, sobre todo, de su tiempo.

Alienta en el poema una idea nacional, patente en el contraste subrayado entre las canciones gloriosas de la Reconquista y las luchas intestinas que amenazan entonces la estabilidad del reino. Al final se expresa la confianza en que la Providencia remediará con don Juan II la grave situación.

Concebido como una epopeya destinada a lectores cultos, Juan de Mena incorpora a cada paso referencias mitológicas, multiplica símbolos y adopta un estilo heroico cargado de latinismos y con un hipérbaton al servicio de la sonoridad del verso. En la encrucijada entre lo medieval y lo renacentista, el *Laberinto de Fortuna* le valió a

Mena, de boca de Cervantes, el reconocimiento de «gran poeta de Córdoba». En realidad, presagiaba a Góngora.

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al gran rey d'España, al Çésar novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien caben virtud e reinado,
a él, la rodilla fincada por suelo.

Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los qu'en tu rueda quexosos fallamos.
Fasta que al tempo de agora vengamos,
de fechos pasados cobdicia mi pluma
y de los presentes fazer breve suma,
y dé fin Apolo, pues nos començamos.

Tú, Calïope, me sey favorable
dándome alas de don virtuoso,
y por que discurra por donde non oso,
conbida mi lengua con algo que fable;
levante la Fama su boz ineffable,
por que los fechos que son al presente
vayan de gente sabidos en gente:
olvido non prive lo que es memorable.

Como que creo no fuessen menores
que los d'Africano los fechos del Çid,
nin que feroçes menos en la lid
entrasen los nuestros que los agenores,
las grandes façañas de nuestros señores,

la mucha constançia de quien los más ama,
yaze en teniebras dormida su fama.
dabada d'olvido por falta de auctores.

La gran Babilonia, que uvo cercado
la madre de Nino de tierra cozida,
si ya por el suelo nos es destruida,
¡quánto más presto lo mal fabricado!
E si los muros que Febo a travado
argólica fuerça pudo subverter,
¿qué fábrica pueden mis manos fazer
que non faga curso segund lo passado?

E ya, pues, desrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, inmortal Apolo;
aspira en mi boca por que pueda solo
virtudes e viçios narrar de potentes.
A estos mis dichos mostradvos presentes,
¡o fijas de Tespis!, con vuestro thesoro,
y con armonía de aquel dulge choro
suplid cobijando mis inconvinientes.

Pues, dame liçençia, mudable Fortuna,
por tal que yo blasme de ti como devo:
lo que a los sabios non deve ser nuevo
inoto a persona podrá ser alguna;
e pues que tu fecho así contrapuna,
faz a tus casos cómo se concorden,
ca todas las cosas regidas por orden
son amigables de forma más una.

La orden del cielo exemplo te sea:
guarda la mucha costancia del Norte,
mira el Trión que ha por deporte
ser inconstante, que siempre rodea;
e las siete Pleyas que Atlas otea,
que juntas parescen en muy chica suma,

siempre s'esconden venida la bruma:
cada qual guarda qualquier ley que sea.

¿Pues cómo, Fortuna, regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?
¿Tú non farías lo qu'el cielo faze,
e fazen los tiempos, las plantas e rosas?
O muestra tus obras ser siempre dañosas,
o prósperas, buenas, durables, eternas:
non nos fatigues con vezes alternas,
alegres agora e agora enojosas.

Mas bien acatada tu varía mudança,
por ley te goviernas, maguer discrepante,
ca tu firmeza es non ser constante,
tu temperamento es distemperança,
tu más cierta orden es desordenança,
es la tu regla ser muy enorme,
tu conformidad es non ser conforme,
tú desesperas a toda esperança.

Laberinto de Fortuna

Alfonso Martínez de Toledo

(1398-1468)

Arcipreste de Talavera

Toledano de 1398, muy pronto vinculado a un beneficio en la catedral, y bachiller en Decretos por Salamanca, Alfonso Martínez de Toledo vivió algunos años en diversos lugares de Aragón y Levante, pasó por Roma como familiar de un cardenal y retornó a Castilla, donde afincó como capellán real en Toledo y canónigo arcipreste de Talavera de la Reina.

Aunque, entre otras cosas, escribió una crónica parcial de Castilla y un par de vidas de santos, debe su justa fama a un libro que él quiso que se llamara simplemente *Arcipreste de Talavera*, pero que en todas las ediciones antiguas fue bautizado como *Corbacho* por referencia a la misógina obra de Boccaccio que lleva el mismo título.

En el prólogo advierte que está dividido en cuatro partes. Contiene la primera una reprobación del loco amor; en realidad es una glosa del tercer libro, «De reprobatio amoris», del *De amore* de Andreas Capellanus, tan difundido en Europa. En la segunda se habla «de los vicios, tachas e malas condiciones de las malas y viciosas mugeres»; es, junto con los cuatros capítulos finales de la tercera parte —que habla de la disposición de los hombres para amar y ser amados—, la que tiene un gran valor literario. Concluye reprobando las falsas creencias en hados y signos astrológicos.

Menéndez Pelayo sentenció que, salvo algunos textos históricos excelentes por otras razones, «no hay prosa del siglo XV que ni remotamente pueda compararse con la sabrosa y castiza del *Corbacho*», en la que ve un anticipo de *La Celestina* y la picaresca. Dámaso Alonso cuadra el juicio al decir que el arcipreste de Talavera está «a medio camino entre moralista y novelista». Exacto. Porque, a

diferencia del otro arcipreste y, a pesar de que no faltan quienes sospechan que había gustado del mismo loco amor que condena, hay en él un riguroso sermoneador, que, en su afán por describir fielmente la realidad de las costumbres, logra retratos y cuadros que son verdaderos aguafuertes literarios.

Marcella Ciceri señala que la de este arcipreste «es una escritura invariablemente tendente a la acumulación», «que aspira a agotar toda posibilidad léxica» y a apurar todas las circunstancias y detalles. En definitiva, trataba de construir arquetipos de valor ejemplar.

Cómo el que ama desordenadamente traspasa los dies mandamientos

Sy saber quieres aún cómo amor desonesto de onbre e fenbra deve ser menospreciado e denostado, atiende bien lo que te aquí diré: quántos son los males que fase, quántos dapños procura a las personas, e quántos ynconvenientes dél se syguen, e de quántas maneras de pecar solo el amor es principio e causa, e quántos pecados e en quántas maneras son cometidos por amor dél. E loco será byen el que lo sopyere leer o lo entendyere, sy de algo dotrina non tomare de lo que aquí dyré, syquiera en parte, aunque en todo non.

Primeramente te dygo que el que desonesto amor usa e continúa, conpliendo su desfrenado apetito, este tal traspasa uno a uno todos los mandamientos de Dios, e demás cae en todos los syete pecados mortales, corronpe las quatro virtudes cardinales, anulla las potencias del ánima, los corporales cinco sentydos destruye, las virtudes syete le deniegan —las quatro cardinales con eso mesmo las tres theologales—; mengüa en poner por obra las syete obras de misericordia. E estos males faziendo lyeva al que tanto le amó al loco amor a las ynfernales penas. Pues, deve debe ser dicho este tal pecado raýz de todos males, pues tanto mal procura e fase, e tantos daños dél se siguen.

El autor hace fin a la presente obra y demanda perdón si en algo de lo que ha dicho ha enojado o no bien dicho

Aquellos a quien natura de sus bienes dotó y amor siempre quiso dar favor y gozo, que oigan de su amigo mi

breve tal o cual epístola enderezco, a los cuales paz y salud sea otorgada con amor de aquellas en cuyo disfavor del todo puesto soy. Hermanos en Jesucristo, yo, pues, forzado hube de ocupar mi entendimiento en diversas y muchas imaginaciones, si mejor me sería tal disfavor, habiendo proseguir lo comenzado, continuado ex propósito, o nuevamente buscar paz y buena concordia de aquellas que siempre matan sin cuchillo ni espada y tormentan a quien quieren sin que beban la toca. Pero si haber quisiere su amor y querencia, conviene que al fuego y vivas llamas ponga el libro que compuse de aquel breve tratado de la reprobación del loco amor y vano contra Dios y mundano. Y yo, muy congojado del pensamiento tal, retrájeme algún tanto al sueño natural, y desde que adormido comencé de soñar que sobre mí veía señoras más de mil, que el mundo ya por cierto no las aborreciera por ser de tal gala, de nombre y renombre famosas, más de tanto hermosas, ya sin par graciosas a par que gentiles, si en estima del pie hasta encima traían ejecuciones a manera de martirio, dando los golpes tales de ruecas y chapines, puños y remesones, cual sea en penitencia de los males que hice y aun de mis pecados. Diciendo: «Loco atrevido, ¿dó te vino osar de escribir ni hablar de aquellas que merecen del mundo la victoria? Have, have memoria cuanto de nos hubiste algún tiempo pasado gasajado. Pues no digas aún de esta agua no beberé, que a la vejez acostumbra entrar el diablo artero en la cabeza vieja del torpe vil asno». Y en esto estando, pareciome la una que se aventajaba a tirar por mis cabellos, rastrándome por tierra, que merced no valía demandarle de quedo que conocer me pluguiese. La segunda que el pie me puso en la garganta a fin de ahogarme, que la lengua sacar me hacía un palmo; las otras no pude divisar, que el golpe de los chapines me cerraba la vista; las ruecas y las aspas quebraban sobre mí como sobre un mancebo que fuera de soldada, que a mi semblar quedé más muerto que no vivo, que morir más amaba que tal dolor pasar. Congojado de tormento, sudando, desperté y pensé que en poder de crueles señoras me había hallado. Empero tal o cual mi

sentido cobrado, sentí y conocí el mal dónde me venía; pero quedé espantado y apenas conociera el que solía, o si era verdad o sueño o vanidad; temblaba, Dios lo sabe, que quisiera tener cabe mi compañía para consolarme. ¡Guay del que duerme solo! Por ende, pensé, si quisiera, hermanos, por descanso y reposo de mí, de comunicarvos del todo mi trabajo, como a aquellos que siento que habéis tal sentido, que me daréis sentido, si debo yo morir penando por tal. Por ende, hermanos, de dos uno demando, o paz haya y perdón final, bien querencia de aquellas so cual manto bebí en esta vida, o que queme el libro que yo he acabado y no perezca. Mas, con arrepentimiento demando perdón de ellas, y me lo otorguen o que quede el libro y yo sea mal quisto para mientra viva de tanta linda dama, o que pena cruel sea. En el año octavo, a diez de septiembre, fue la presente escritura, reinante Júpiter en la casa de Venus, estando mal Saturno de dolor de costado. Pero ¡guay del cuitado que siempre solo duerme con dolor de ajaqueca y en su casa rueca nunca entra todo el año! Este es el peor daño.

Arcipreste de Talavera

Jorge Manrique

(*c.* 1440-1479)

Coplas a la muerte de su padre

Eran los Manrique una de las familias más poderosas de la nobleza castellana. Don Rodrigo, el padre, sobrino del marqués de Santillana, maestre de la Orden de Santiago —casi un Estado dentro del Estado — y, como hombre de frontera, fue figura destacada en la Reconquista. Él, su hermano Gómez Manrique, autor también de dos piezas de teatro religioso, y sus hijos Pedro y Jorge, cultivaban la poesía cortesana.

Medio centenar de poesías amorosas acreditan el dominio que Jorge Manrique tenía de las formas de la poesía cancioneril. Era un guerrero —murió joven a resultas de una herida de combate— y, por eso, concebía el amor como un ejercicio en el que se perfeccionan las virtudes de la milicia.

Pero debe su gran fama a una sola composición, las *Coplas* [*que hizo don Jorge Manrique*] *a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre*. Eran abundantes en aquella época las elegías o plantos a la muerte de las personalidades. Santillana dedicó una a don Enrique de Villena, y Gómez Manrique a Santillana y a Diego Arias de Ávila, esta última con la misma estrofa de pie quebrado que llamamos «manriqueña». Y en las *Coplas* todo —los temas, entre ellos el «*ubi sunt?*»; su desarrollo ideológico; las imágenes, las metáforas—, todo es tópico. No olvidemos que el concepto de originalidad era muy distinto del moderno.

Aparecen las *Coplas* estructuradas en tres partes: I-XIII, fugacidad de la vida y reconocimiento de la condición mortal del hombre; XIV-XXIV, ejemplificación de ello en personajes de la época; XXV-XL, retrato moral del padre y diálogo de este con la muerte. Tres

son también las vidas del hombre: la de su curso natural hasta la muerte; la posterior, en la fama; y la vida eterna.

Con esos elementos tópicos logró Jorge Manrique el milagro de un arte totalmente nuevo, que presagia ya el Renacimiento. Es el producto de un sentimiento que se expresa con sobriedad y mesura. No hay retorcimientos de concepto, ni erudición, ni afectación, ni cultismos, ni hipérbaton, ni proliferación de adjetivos. Los personajes evocados son vivos. Frente a la truculencia de las Danzas de la muerte, esta se desliza «tan callando»: solo oímos su voz. Y todo se hace cercano, familiar, subrayado por esos posesivos, «su puerta», «su muger»…

Tenía razón Azorín: el valor de estas *Coplas*, más que por análisis, se alcanza por emoción.

I

Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuánd presto se va el plazer,
cómo después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

II

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que a de durar
lo que espera
más que duró lo que vió,
porque que todo ha de pasar
por tal manera.

III

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir,
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí, los ríos caudales,
allí, los otros, medianos
y más chicos;
allegados, son iguales,
los que biven por sus manos
y los ricos.

IV

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficiones,
que traen yervas secretas
sus sabores.
A aquel solo me encomiendo,
a aquel solo invoco yo
de verdad,
que, en este mundo biviendo,
el mundo no conosció
su deidad.

V

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,

andamos mientras vivimos,
y allegamos
al tiempo que fenescemos;
así que, cuando morimos,
descansamos.

VI

Este mundo bueno fue
si bien usáramos de él,
como devemos,
porque, segúnd nuestra fe,
es para ganar aquel
que atendemos;
y aun aquel hijo de Dios,
para sobirnos al cielo,
descendió
a nascer acá entre nos
y bivir en este suelo
do murió.

Coplas a la muerte de su padre

Fernando del Pulgar

(*c.* 1430-*c.* 1492)

Letras
Claros varones de Castilla

Afirma Juan Marichal que el ensayismo hispánico comienza en el siglo XV. Frente al encasillamiento medieval de las personas en los tres estamentos sociales que en la literatura imponen una tipología fija, aparece entonces un claro afán por subrayar el carácter singular de cada una y un empeño en que la expresión individualizada sirva para establecer nuevas relaciones sociales.

En esa tarea destaca Fernando del Pulgar. Fue un hombre de corte que sirvió a Juan II, a Enrique IV y a los Reyes Católicos como secretario, embajador y cronista. Ello le proporcionó un conocimiento privilegiado de gentes y hechos de esa época de transición. Lo demuestra en dos obras complementarias, *Letras* y *Claros varones de Castilla*, publicadas en 1481.

De las primeras emerge la imagen de un hombre del Renacimiento, no solo porque cite de continuo a los clásicos y dialogue libremente con ellos, sino por la conciencia del valor de cada persona y de la mutación del tiempo histórico. En la Letra XIV «a un su amigo de Toledo», tomando partido en la vieja polémica sobre cuál es la mejor nobleza, si la de la sangre o la de los méritos, recuerda que «todos somos nascidos de una moza e houimos un principio noble». Y frente al inmovilismo medieval subraya que «las cosas de la tierra no pueden estar en un estado».

En esa línea, es el primer escritor castellano que manifiesta una conciencia burguesa que late y se dibuja entre líneas de ese libro delicioso que, al modo de las cartas mensajeras, mezcla bromas y

veras. No resulta forzado suponerle una cercanía a los cristianos nuevos y, junto a un sentimiento relativamente antiaristocrático, un claro sentimiento nacional, que es el que le lleva, «movido con aquel amor de mi tierra que los otros [griegos, romanos y franceses] ovieron de la suya» a pintar los retratos literarios de los *Claros varones de Castilla*.

Nos encontramos ahí dentro del esquema utilizado por Fernán Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas*, pero el ojo del escritor se hace más perspicaz, al tiempo que la plasmación verbal de lo aprehendido —el alma en los detalles, el ser en el hacer— desborda los cauces del retrato clásico y condensa una gran intensidad significativa en la connotación. Le bastan, por ejemplo, muy pocos y apretados datos —«Tenía algunos moços acebtos de los que con él se criaban; amávalos con grand afesion […] placíale muchas veces andar por los bosques apartado de las gentes»— para sugerir la condición homosexual de aquel rey bueno y abúlico que fue Enrique IV. Y en la galería aparecen nobles de linaje y hombres que se hicieron a sí mismos, vistos por un intelectual libre.

El rey don Enrique

El rey don Enrique cuarto, hijo del rey don Juan el segundo, fue hombre alto de cuerpo y hermoso de gesto y bien proporcionado en la compostura de sus miembros. A este rey, seyendo príncipe, dio el rey, su padre, la ciudad de Segovia; y púsole casa y oficiales seyendo en edad de catorce años. Estovo en aquella ciudad apartado del rey, su padre, los más días de su menor edad, en los cuales se dio a algunos deleites que la mocedad suele demandar y la honestad debe negar. E hizo hábito de ellos, porque ni la edad flaca los sabía refrenar, ni la libertad que tenía los sofría castigar. No bebía vino; ni quería vestir paños muy preciosos; ni curaba de la cirimonia que es debida a persona real. Tenía algunos mozos aceptos de los que con él se criaban; amábalos con gran afección y dábales grandes dádivas. Desobedeció algunas veces al rey, su padre, no porque de su voluntad procediese, mas por inducimiento de algunos que, seguiendo sus propios intereses, le traían a ello.

Era hombre piadoso y no tenía ánimo de hacer mal ni ver padecer a ninguno. Y tan humano era, que con dificultad mandaba ejecutar justicia criminal; y en la ejecución de la cevil y en las otras cosas necesarias a la gobernación de sus reinos, algunas veces era nigligente, y con dificultad entendía en cosa ajena de su delectación. No se vido en él jamás punto de soberbia en dicho ni en hecho, ni por codicia de haber grandes señoríos le vieron hacer cosa fea ni deshonesta. Y si algunas veces había ira, durábale poco; y no le señoreaba tanto que dañase mucho a él ni a otro. Era gran montero y placíale muchas veces andar por los bosques, apartado de las gentes.

Casó, seyendo príncipe, con la princesa doña Blanca,

hija del rey don Juan de Aragón, su tío, que estonces era rey de Navarra, con la cual estovo casado por espacio de diez años. Y, al fin, hobo divorcio entre ellos por el defecto de la generación, que él imputaba a ella y ella imputó a él. Muerto el rey don Juan, su padre, reinó luego pacíficamente en los reinos de Castilla y de León, seyendo ya en edad de treinta años.

Y luego que reinó, usó de gran magnificencia con ciertos caballeros y grandes señores de sus reinos, soltando a unos de las presiones en que el rey, su padre, los había puesto, y reduciendo y perdonando a otros que andaban desterrados de sus reinos. Y restituyoles todas las villas y lugares y rentas y todos sus patrimonios y oficios que tenían. Viviendo la primera mujer de quien se apartó, casó con otra, hija del rey de Portugal. Y en este casamiento se manifiestó su impotencia, porque comoquier que estovo casado con ella por espacio de quince años, y tenía comunicación con otras mujeres, nunca pudo haber a ninguna allegamiento de varón.

Reinó veinte años, y en los diez primeros fue muy próspero, allegó gran poder de gentes y de tesoros, y los grandes y caballeros de sus reinos con gran obediencia cumplían sus mandamientos. Era hombre franco y hacía grandes mercedes y dádivas; y ni repetía jamás lo que daba, ni le placía que otros en presencia gelo repetiesen. Llegó tanta abundancia de tesoros, que, allende de los grandes gastos y dádivas que hacía, mercaba cualquier villa o castillo u otra gran renta que en sus reinos se vendiese para acrecentar el patrimonio real.

Era hombre que las más cosas hacía por solo su arbritio o al placer de aquellos que tenía por privados. Y como los apartamientos que los reyes hacen y la gran afección que sin justa causa muestran a unos más que a otros y las excesivas dádivas que les dan suelen provocar a odio, y del odio nacen malos pensamientos y peores obras, algunos grandes de sus reinos, a quien no comunicaba sus consejos ni la gobernación de sus reinos, y pensaban que de razón les debía ser comunicado, concebieron tan dañado

concepto, que algunas veces conjuraron contra él para lo prender o matar Pero como este rey era piadoso, bien así Dios usó con él de piedad y le libró de la presión y de los otros males que contra su persona se imaginaron.

Y ciertamente se debe considerar que, comoquier que no sea ajeno de los hombres tener afección a unos más que a otros, pero especialmente los reyes, que están en el miradero de todos, tanto menor licencia tienen de errar cuanto más señalados y mirados son que los otros; mayormente en las cosas de la justicia, de la cual tan bien deben usar en mostrar su afección templada al que lo mereciere, como en todas las otras cosas. Porque de mostrarse los reyes afecionados, sin templanza, y no a quién, ni cómo, ni por lo que lo deben ser, nacen muchas veces las invidias, do se siguen las desobediencias y vienen las guerras y otros inconvenientes que a este rey acaecieron.

Era muy gran músico y tenía buena gracia en cantar y tañer y en hablar en cosas generales, pero en la ejecución de las particulares y necesarias algunas veces era flaco, porque ocupaba su pensamiento en aquellos deleites que estaba acostumbrado, los cuales impiden el oficio de la prudencia a cualquier que de ellos está ocupado. Y ciertamente vemos algunos hombres hablar muy bien, loando generalmente las virtudes y vituperando los vicios. Pero cuando se les ofrece caso particular que les toque, estonces, vencidos del interese o del deleite, no han lugar de permanecer en la virtud que loaron, ni resistir el vicio que vituperaron.

Usaba asimismo de magnificencia en los recibimientos de grandes hombres y de los embajadores de reyes que venían a él, haciéndoles grandes y suntuosas fiestas y dándoles grandes dones. Otrosí en hacer grandes edeficios, en los alcázares y casas reales y en iglesias y logares sagrados.

Este rey fundó de principio los monesterios de Santa María del Parral de Segovia y San Jerónimo del Paso de Madrid, que son de la orden de San Jerónimo, y dotolos

magníficamente; y otrosí el monesterio de San Antonio de Segovia, de la orden de San Francisco. E hizo otros grandes edificios y reparos en otras muchas iglesias y monesterios de sus reinos, y dioles grandes limosnas e hízoles muchas mercedes.

Claros varones de Castilla

Antonio de Nebrija

(1444-1522)

Gramática sobre la lengua castellana

Se llamaba Antonio Martínez de Cala y Xarana. Nacido en Lebrija (1444), cursó estudios en la facultad de Artes de Salamanca. Interesado muy pronto en la latinidad, aborreció los métodos medievales con que allí se enseñaba y marchó a Italia donde estuvo la mayor parte del tiempo en el Colegio de San Clemente de los Españoles en Bolonia. Allí se le consideraba «varón doctísimo en el arte de las humanidades».

Volvió a España con nombre romanizado, Elio Antonio de Nebrija, y con una conciencia mesiánica. Su propósito, calcado en una imagen de Lorenzo Valla que concebía a la latinidad como una fortaleza atacada por los bárbaros, era «debelar la barbarie» y para ello escogió la Universidad de Salamanca, en la que pronto ocupó la cátedra de Gramática. El humanismo del siglo XVI consideraba a esta como principio y fundamento de la educación llamada a impregnar toda la vida social.

En 1481 publicó Nebrija las *Introductiones latinae*, pieza angular del Renacimiento español, que alcanzó enorme difusión y que el propio autor tradujo al romance a petición de la Reina Católica. En un encuentro salmantino presentó Nebrija a la Soberana un proyecto de gramática castellana, de cuya utilidad ella dudó. Apareció en Salamanca en el año 1492 y el «Prólogo» que aquí se ofrece constituye una pieza clásica de gran interés. La afirmación inicial de que «la lengua es compañera del Imperio» era un tópico humanístico. Desvinculando imperio político y dominio lingüístico, decía Valla que

«el imperio romano estaba donde se señoreaba la lengua de Roma».

Señala Nebrija la excepcional circunstancia histórica de España en aquel momento: lograda la unidad del país por la conjunción de los reinos de Castilla y Aragón y recuperadas las ciudades de que se había apropiado la nobleza; adelantada una gran reforma religiosa; vencidos los moros, y, en fin, ordenada por leyes eficaces la vida del reino, «no queda otra cosa sino que florezcan las artes de la paz». Ante todo, en el orden lingüístico. El castellano andaba hasta entonces suelto y urgía reducirlo a artificio de gramática en ese momento político en que la Corona podía patrocinar la empresa.

No contaba Nebrija con autores castellanos cuyos textos sirvieran para dar autoridad a las normas escritas, pero confiaba en que la imitación de los clásicos hiciera florecer una gran literatura. Así fue: se abrían los siglos de oro.

Cuando bien comigo pienso, mui esclarecida reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación i memoria quedaron escriptas, una cosa hallo i saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio i de tal manera lo siguió que junta mente comentaron, crecieron i florecieron i, después, junta fue la caída de entrambos.

[…]

I por que mi pensamiento i gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación i dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leiendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras i errores, acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora i de aquí adelante enél se escriviere pueda quedar en un tenor i estender se en toda la duración delos tiempos que están por venir, como vemos que se a hecho enla lengua griega i latina, las cuales, por aver estado debaxo de arte, aun que sobre ellas an passado muchos siglos, toda vía quedan en una uniformidad. Por que, si otro tanto en nuestra lengua no se haze como en aquellas, en vano vuestros cronistas i estoriadores escriven i encomiendan a immortalidad la memoria de vuestros loables hechos i nos otros tentamos de passar en castellano las cosas peregrinas i estrañas, pues que aqueste no puede ser sino negocio de pocos años. I será necessaria una de dos cosas: o que la memoria de vuestras hazañas perezca con la lengua, o que ande peregrinando por las naciones estrangeras, pues que no tiene propria casa en que pueda morar.

En la çania dela cual io quise echar la primera piedra i hazer en nuestra lengua lo que Zenódoto en la griega i Crates en la latina. Los cuales, aun que fueron vencidos

delos que después dellos escrivieron, alo menos fue aquella su gloria i será nuestra, que fuemos los primeros inventores de obra tan necessaria. Lo cual hezimos enel tiempo más oportuno que nunca fue hasta aquí, por estar ia nuestra lengua tanto en la cumbre, que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida.

I seguir se a otro no menor provecho que aqueste alos ombres de nuestra lengua que querrán estudiar la gramática del latín; por que, después que sintieren bien el arte del castellano, lo cual no será mui difícile por que es sobre la lengua que ia ellos sienten, cuando passaren al latín, no avrá cosa tan escura que no se les haga mui ligera, maior mente entreveniendo aquel *Arte dela gramática* que me mandó hazer Vuestra Alteza, contraponiendo línea por línea el romance al latín. Por la cual forma de enseñar no sería maravilla saber la gramática latina, no digo io en pocos meses, mas aun en pocos días i mucho mejor que hasta aquí se deprendía en muchos años.

El tercero provecho deste mi trabajo puede ser aquel que, cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a Vuestra Real Majestad i me preguntó que para qué podía aprovechar, el mui Reverendo Padre obispo de Ávila me arrebató la respuesta, i respondiendo por mí dixo que, después que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros i naciones de peregrinas lenguas, i conel vencimiento aquellos ternían necessidad de recebir las leies quel vencedor pone al vencido i con ellas nuestra lengua, entonces por esta mi *Arte* podrían venir enel conocimiento della, como agora nos otros deprendemos el arte dela gramática latina para deprender el latín. I cierto assí es que no sola mente los enemigos de nuestra fe, que tienen ia necessidad de saber el lenguaje castellano, mas los vizcaínos, navarros, franceses, italianos i todos los otros que tienen algún trato i conversación en España i necessidad de nuestra lengua, si no vienen desde niños ala deprender por uso, podrán la más aína saber por esta mi obra.

[…]

I assí, después que io deliberé, con gran peligro de

aquella opinión que muchos de mí tienen, sacar la novedad desta mi obra dela sombra i tinieblas escolásticas ala luz de vuestra corte, a ninguno más justa mente pude consagrar este mi trabajo que a aquella en cuia mano i poder no menos está el momento dela lengua que el arbitrio de todas nuestras cosas.

Gramática sobre la lengua castellana

Diego de San Pedro

(*c.* siglo XV-*p.* siglo XVI)

Cárcel de amor

He aquí una novela —o libro de aventuras sentimentales— que en el siglo XVI alcanzó una treintena de ediciones e hizo furor, sobre todo entre las damas cortesanas. Forma parte de un grupo que se difundió en España desde mediados del siglo XV. Son relatos de amores imposibles, atormentados, que elevan a la dama a categoría de divinidad y condenan al amante a la pena de esclavitud y segura frustración. A contrapunto de la aventura y al fondo del relato están las interminables controversias sobre feminismo y antifeminismo y la especulación sobre doctrinas del erotismo. Todas ellas se han nutrido de modelos clásicos: las *Heroidas*, del poeta latino Ovidio, en quien está ya el modelo epistolar como trama; la *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343), de Boccaccio, que utiliza la forma autobiográfica y profundiza en la introspección psicológica; y, de manera más inmediata, en la *Historia de duobus amantibus* (1444), de Eneas Silvio Piccolomini, después papa Pío II, que, también en forma epistolar, desarrolla el relato de una relación llena de obstáculos que generan creciente impaciencia y conducen a la desesperación y la muerte.

De Diego de San Pedro sabemos poco: que probablemente pertenecía al grupo de los conversos y que se movió en la corte protegido por una familia noble. Eso sí, que sus obras obtuvieron gran difusión —otra de sus novelas fue traducida con gran éxito al francés — y que murió pobre.

Escrita durante la campaña de la reconquista de Granada, la *Cárcel de amor* se publicó en la primavera de 1492 y cuenta cómo, volviendo el autor de la guerra por Sierra Morena, vio a un hombre salvaje, de nombre «Deseo», que llevaba cargado de cadenas a un

caballero. Lo conducía a la «cárcel de amor». Allí padecerá Leriano por amor de la princesa Laureola, que le pide al autor del relato que intervenga en su favor. Cartas y mensajes propician que, en efecto, el amante pueda volver a la corte. El rey condenará a muerte a su hija y Leriano le declara la guerra. Pero he aquí que ella rompe con Leriano para defender su reputación, y al pobre amante no le queda más que morir de hambre, aunque hasta el último momento defiende con numerosos argumentos a las mujeres.

He aquí una muestra de las angustiosas cartas.

Carta de Leriano a Laureola

Pues el galardón de mis afanes avié de ser mi sepoltura, ya soy a tienpo de recebirlo; morir no creas que me desplaze, que aquel es de poco juizio que aborrece lo que da libertad. Mas ¿qué haré, que acabará comigo el esperança de verte? Grave cosa para sentir. Dirás que cómo tan presto, en un año ha o poco más que ha que soy tuyo, desfallesció mi sofrimiento; no te deves maravillar, que tu poca esperança y mi mucha pasión podían bastar para más de quitar la fuerça al sofrir. No pudiera pensar que a tal cosa dieras lugar si tus obras no me lo certificaran. Sienpre creí que forçara tu condición piadosa a tu voluntad porfiada, comoquiera que en esto si mi vida recibe el daño, mi dicha tiene la culpa. Espantado estó cómo de ti misma no te dueles; dite la libertad, ofrecíte el coraçón, no quise ser nada mío por sello del todo tuyo, pues ¿cómo te querrá servir ni tener amor quien sopiere que tus propias cosas destruyes? Por cierto tú eres tu enemiga: si no me querías remediar porque me salvara yo, deviéraslo hazer porque no te condenaras tú; porque en mi perdición oviese algund bien, deseo que te pese della; mas si el pesar te avié de dar pena, no lo quiero, que pues nunca biviendo te hize servicio, no sería justo que moriendo te causase enojo. Los que ponen los ojos en el sol, quanto más lo miran más se ciegan; y assí quanto yo más contemplo tu hermosura más ciego tengo el sentido; esto digo porque de los desconciertos escritos no te maravilles; verdad es que a tal tienpo, escusado era tal descargo, porque segund quedo, más estó en disposición de acabar la vida que de desculpar las razones. Pero quisiera que lo que tú avías de ver fuera ordenado, porque no ocuparas tu saber en cosa tan fuera de su condición; si consientes que muera porque se publique

que podiste matar, mal te aconsejaste, que sin esperiencia mía lo certificava la hermosura tuya; si lo tienes por bien porque no era merecedor de tus mercedes, pensava alcançar por fe lo que por desmerecer perdiese, y con este pensamiento osé tomar tal cuidado; si por ventura te plaze por parecerte que no se podría remediar sin tu ofensa mi cuita, nunca pensé pedirte merced que te causase culpa. ¿Cómo avía de aprovecharme el bien que a ti te viniese mal? Solamente pedí tu respuesta por primero y postrimero galardón. Dexadas más largas, te suplico, pues acabas la vida, que onrres la muerte, porque si en el lugar donde van las almas desesperadas hay algún bien, no pediré otro sino sentido para sentir que onrraste mis huesos, por gozar aquel poco espacio de gloria tan grande.

Carta de Laureola a Leriano

La muerte que esperavas tú de penado, merecía yo por culpada si en esto que hago pecase mi voluntad, o que cierto no es assí, que más te scrivo por redemir tu vida que por satisfazer tu deseo; mas, triste de mí, que este descargo solamente aprovecha para conplir comigo; porque si deste pecado fuese acusada no tengo otro testigo para salvarme sino mi intención, y por ser parte tan principal no se tomaría en cuenta su dicho; y con este miedo, la mano en el papel, puse el coraçón en el cielo, haziendo juez de mi fin Aquel a quien la verdad de las cosas es manifiesta. Todas las veces que dudé en responderte fue porque sin mi condenación no podías tú ser asuelto, como agora parece, que puesto que tú solo y el levador de mi carta sepáis que escreví, ¿qué sé yo los juizios que daréis sobre mí?; y digo que sean sanos, sola mi sospecha me amanzilla. Ruégote mucho, quando con mi respuesta en medio de tus plazeres estés más ufano, que te acuerdes de la fama de quien los causó; y avísote desto porque semejantes favores desean publicarse, teniendo más acatamiento a la vitoria dellos que a la fama de quien los da. Quánto mejor me estoviera ser

afeada por cruel que amanzillada por piadosa, tú lo conosces; y por remediarte usé lo contrario; ya tú tienes lo que deseavas y yo lo que temía; por Dios te pido que enbuelvas mi carta en tu fe, porque si es tan cierta como confiesas, no se te pierda ni de nadie pueda ser vista; que quien viese lo que te escrivo pensaría que te amo, y creería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad que por la verdad. Lo qual es al revés, que por cierto más las digo, como ya he dicho, con intención piadosa que con voluntad enamorada. Por hazerte creer esto querría estenderme, y por no ponerte otra sospecha acabo, y para que mis obras recibiesen galardón justo avía de hazer la vida otro tanto.

Cárcel de amor

Fernando de Rojas

(*c.* 1470-1541)

La Celestina

Alrededor del año 1500 se imprime en Burgos —y casi seguro, antes en Salamanca— un libro que pronto alcanzaría, en ediciones y traducciones, la mayor difusión europea: la *Comedia de Calisto y Melibea*. Aparecía con dieciséis actos y sin nombre de autor, quien pronto, sin embargo, dejaba adivinarlo en unos versos acrósticos —«el bachiller Fernando de Rojas, nacido en la Puebla de Montalbán»—, y, en una carta prohemial «a un su amigo», explicaba cómo había encontrado en un manuscrito anónimo el primer auto y parte del segundo, y, maravillado de su planteamiento y de su estilo jamás visto, decidió completar la obra, lo que hizo en quince días de vacaciones.

> «Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della, interviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto engañados y por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite, vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo cual dispuso la adversa fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea».

Tanto y tan rápido éxito alcanzó que, espoleado por los lectores, Fernando de Rojas amplió la obra a veintiún actos y la llamó *Tragicomedia*, aunque muy pronto pasó a ser conocida como *La*

Celestina.

Sus dos autores —Rojas, desde luego, y de seguro el primero— habían cursado el trienio de humanidades en Salamanca en tiempos de Nebrija y conocían bien las comedias humanísticas, como la *Poliscena*, que protagonizaban un galán, su amada, un criado y una alcahueta. Justo como en la *Tragicomedia*. Y les eran, sin duda, familiares las obras de Petrarca, que reclamaba a la literatura «exacta noticia de los hechos y costumbres de los hombres». El humanismo —Francisco Rico lo ha recordado— «fue también una exhortación a la realidad».

Eso fue lo que, absolutamente pionera, aportó *La Celestina*. Y lo hizo, tal como otro gran humanista italiano, Lorenzo Valla, postulaba: en lengua romance, en la lengua del pueblo. María Rosa Lida exalta «el ambiente amorosamente pintado, con la minucia exacta del miniaturista, expresión de apego a la realidad terrena». Los personajes —altos y bajos, sobre todo estos que representan un grupo social emergente— se van haciendo ante nuestros ojos, movido cada uno desde dentro. De ahí que la obra rebose un «realismo verosímil», por más que la lengua de los personajes altos nos choque a veces.

Más allá de eso, *La Celestina* es, por el espíritu que la anima, la primera obra moderna. Aunque se dice escrita para «reprehensión de los locos enamorados», no es aquí la Providencia la que rige la acción y el destino, sino la ley del azar. Y el autor asiste impasible al desarrollo de la *Tragicomedia*, obra de naturaleza dramática, pero escrita para ser leída en alta voz con expresión teatral.

Acto I

CALISTO.— En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA.— ¿En qué, Calisto?

CALISTO.— En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrecido. ¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como ahora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste!, que en esto diferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza y yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEA.— ¿Por gran premio tienes este, Calisto?

CALISTO.— Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo silla sobre sus santos, no lo tendría por tanta felicidad.

MELIBEA.— Pues aun más igual galardón te daré yo si perseveras.

CALISTO.— ¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra habéis oído!

MELIBEA.— Más desaventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha sido. ¿Cómo de ingenio de tal hombre como tú haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo? ¡Vete, vete de ahí, torpe!, que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo en ilícito amor comunicar su

deleite.

CALISTO.— Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.

La Celestina

Juan del Encina

(*c.* 1469-*c.* 1529)

Representación sobre el poder del Amor

No es extraño que a Juan del Encina se le considere «padre del teatro castellano»: alumno de Antonio de Nebrija en la Universidad salmantina, había comenzado, todavía adolescente, a traducir las *Bucólicas* de Virgilio, convirtiendo las figuras de los pastores clásicos en rústicos zamoranos; era un ejemplo de cómo, con el Renacimiento, la lengua popular cobraba crédito literario en convivencia con la cultura humanística.

Entró Encina al servicio de los duques de Alba en su castillo de Alba de Tormes. Y allí, músico y poeta, superando los viejos esquemas del teatro litúrgico medieval y aprovechando las invenciones escenográficas palaciegas, las letras de justadores, los «momos» y otros elementos cancioneriles, empezó a construir un arte teatral nuevo. Los temas eran los mismos: representaciones religiosas de Navidad y de la Pasión, églogas pastoriles, debates sobre el amor. Pero todo estaba elevado a categoría estética, los asuntos cobraban mayor desarrollo teatral, con nuevos personajes y más acción.

A fines de septiembre de 1497, el príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos en quien tantas esperanzas cifraban no solo el pueblo sino, especialmente, las élites cultas del país, llegó con la bella Margarita de Austria a Salamanca. Llevaban cinco meses de casados y era voz común que la excesiva entrega amorosa estaba minando la salud del príncipe. El pueblo salmantino los recibió con un entusiasmo inusitado. Uno de los homenajes preparados fue la *Representación sobre el poder del Amor*, por Juan del Encina, que se desarrolló en el

palacio del obispo y preceptor del príncipe, fray Diego de Deza.

Dos pastores y un escudero acuden a socorrer a otro pastor, Pelayo, a quien ha herido el dios Amor. Se ofrece aquí el monólogo con que se abre la obra proclamando el Amor su poder universal sobre personas de toda condición. La doctrina del *Breviloquio de Amor y Amicicia*, del Tostado, se mezcla con razonamientos e imágenes del *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en ese juego tan del gusto renacentista entre lo popular y lo culto.

Al poco tiempo el príncipe enfermó allí mismo, en Salamanca, y falleció a los pocos días. La *Representación* de Encina, que lo lloró en una *Tragedia trobada*, se había convertido en un triste presagio.

Amor

Ninguno tenga osadía
de tomar fuerças comigo,
si no quiere estar consigo
cada día
en rebuelta y en porfía.
¿Quién podrá de mi poder
defender
su libertad y alvedrío,
pues puede mi poderío
herir, matar y prender?

Prende mi yerva do llega
y, en llegando al coraçón,
la vista de la razón
luego ciega.
Mi guerra nunca sosiega,
mis artes, fuerças y mañas,
y mis sañas,
mis bravezas, mis enojos,
quando encaran a los ojos
luego enclavan las entrañas.

Mis saetas lastimeras
hazen siempre tiros francos
en los hitos y en los blancos,
muy certeras,
muy penosas, muy ligeras.
Soy muy certero en tirar
y en bolar,
más que nadie nunca fue.
Afición, querer y fe,

ponerlo puedo y quitar.

Yo pongo y quito esperança,
yo quito y pongo cadena,
yo doy gloria, yo doy pena
sin holgança;
yo firmeza, yo mudança,
yo deleites y tristuras
y amarguras,
sospechas, celos, recelos;
yo consuelo, desconsuelos,
yo ventura, desventuras.

Doy dichosa y triste suerte,
doy trabajo y doy descanso.
Yo soy fiero, yo soy manso,
yo soy fuerte;
yo doy vida, yo doy muerte,
y cevo los coraçones
de passiones,
de sospiros y cuidados.
Yo sostengo los penados
esperando gualardones.

Hago de mis serviciales
los grosseros ser polidos,
los polidos más luzidos
y especiales;
los escassos, liberales.
Hago de los aldeanos
cortesanos,
y a los simples ser discretos,
y a los discretos perfectos,
y a los grandes muy humanos.

Y a los más y más potentes
hago ser más sojuzgados,

y a los más acovardados
ser valientes;
y a los mudos, eloquentes,
y a los más botos y rudos
ser agudos.
Mi poder haze y deshaze,
hago más, quando me plaze:
los eloquentes ser mudos.

Hago de dos voluntades
una mesma voluntad;
renuevo con novedad
las edades,
y ageno las libertades.
Si quiero, pongo en concordia
y en discordia;
mando lo bueno y lo malo,
yo tengo el mando y el palo,
crueldad, misericordia.

Doy favor y disfavor
a quien yo quiero, y me pago
con castigo, con halago,
con dolor.
Doy esfuerço, doy temor.
Yo soy dulçe y amargoso,
lastimoso,
y acarreo pensamientos,
doy plazeres, doy tormentos,
soy en todo poderoso.

Puedo tanto quanto quiero,
no tengo par ni segundo.
Tengo casi todo el mundo
por entero
por vasallo y prisionero:
príncipes y emperadores,

y señores,
perlados y no perlados;
tengo de todos estados,
hasta los brutos pastores.

Representación sobre el poder del Amor

Garci Rodríguez de Montalvo

(*c.* 1450-*c.* 1505)

Amadís de Gaula

Cuando el cura y el barbero hacen el escrutinio de la librería de don Alonso Quijano, el buen hidalgo manchego enloquecido en don Quijote, el primer libro que el ama les entrega es el *Amadís*. Acertó el cura al decir que de él «tomaron principio todos los demás libros de caballerías». Nos consta que era ya muy apreciado en Castilla a mediados del siglo XIV y es muy posible que su primera versión fuera de comienzos de la centuria.

Para entonces se difundían en España traducciones de los grandes relatos caballerescos europeos —*Carlomagno*, *Artús*, *Flores y Blancaflor*…— que venían a alimentar en los ambientes cortesanos el ideal utópico del heroísmo. A finales de siglo, Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo, corrigió, según sus propias palabras, «los antiguos originales que estaban corruptos e compuestos en antiguo estilo». Quería con ello animar «la inmortal memoria del arte de la caballería».

Se inspiraba, sin duda, en los relatos citados y de ellos tomaba también la técnica que Dante llamó de «las maravillosas redes artúricas», por la que el relato de una determinada hazaña de Amadís se interrumpe para dar paso a otra de su hermano Galaor, que, a su vez, se enlaza con la de otro personaje, y así hasta que progresivamente se va cerrando el significado de la hazaña del protagonista.

El *Amadís* presenta, sin embargo, una narración más lineal, de modo que podemos seguir el ascenso del héroe, hijo de Perión, rey de Gaula, y la princesa Elisena, desde su nacimiento secreto y los tempranos amores por la bella Oriana, hija del rey Lisuarte de Gran

Bretaña, en los que le aconseja y guía la maga Urganda la Desconocida hasta el final feliz del matrimonio y el reinado pacífico que continuará su hijo Esplandián. Y en el medio, celos terribles de Oriana, peleas con sus hermanos, luchas con gigantes y el monstruoso Endriago, guerras con el emperador de Roma, y… El escenario se mueve por toda Europa y hasta Constantinopla. Y a cada paso van tomando el protagonismo el amor, la lealtad, la justicia, la protección de desvalidos, la galantería y el deseo de gloria.

Nada extraño que se multiplicaran las ediciones y sus ampliaciones —doce libros llegó a tener—; que se tradujera a varias lenguas y que su lectura entusiasmara a reyes como Francisco I de Francia, santos como Ignacio de Loyola y Teresa de Jesús, o conquistadores como Bernal Díaz del Castillo.

Cómo el Donzel del Mar fue conoscido por el rey Perión, su padre, y por su madre Elisena

Al comienço ya se contó cómo el rey Perión dio a la reina Elisena, seyendo su amiga, uno de dos anillos que él traía en su mano, tal el uno como el otro, sin que en ellos ninguna diferencia pareciesse, y cómo al tiempo que el Donzel del Mar fue en el río lançado en el arca llevó al cuello aquel anillo, y cómo después le fue dado con la espada al Donzel por su amo Gandales. Y el rey Perión havía preguntado a la Reina algunas vezes por el anillo, y ella, con vergüença que no supiesse dónde le pusiera, dezíale que lo havía perdido. Pues assí acaesció que, passando el Donzel del Mar por una sala hablando con su donzella, vio a Milicia, hija del Rey, niña, que estava llorando, y preguntóle qué havía. La niña dixo:

—Señor, perdí un anillo que el Rey me dio a guardar en tanto que él duerme.

—Pues yo vos daré —dixo él— otro, tan bueno o mejor que le deis.

Estonces sacó de su dedo un anillo y dióselo. Ella dixo:

—Este es el que yo perdí.

—No es —dixo él.

—Pues es el anillo del mundo que más le paresce —dixo la niña.

—Por esto está mejor —dixo el Donzel del Mar—, que en lugar del otro le daréis.

Y dexándola se fue con la donzella a su cámara y acostóse en un lecho y ella en otro que ende havía. El Rey despertó y demandó a su hija que le diesse el anillo, y ella le dio aquel que tenía. Él lo metió en su dedo creyendo que el suyo fuesse, mas vio yazer a un cabo de la cámara el otro que su hija perdió, y tomándolo juntólo con el otro y vio

que era el que él a la Reina havía dado, y dixo a la niña:

—¿Cómo fue esto deste anillo?

Ella, que mucho le temía, dixo:

—Por Dios, señor, el vuestro perdí yo, y passó por aquí el Donzel del Mar, y como vio que yo llorava diome esse que él traía y yo pensé que el vuestro era.

El Rey ovo sospecha de la Reina, que la gran bondad del Donzel del Mar, junto con la su muy demasiada hermosura, no la oviessen puesto en algún pensamiento indevido, y tomando su espada entró en la cámara de la Reina, y cerrada la puerta dixo:

—Dueña, vos me negastes siempre el anillo que os yo diera, y el Donzel del Mar halo dado agora a Milicia; ¿cómo pudo ser esto que veisle aquí? Dezidme de qué parte le huvo, y si me mentís, vuestra cabeça lo pagará.

La Reina, que muy airado lo vio, cayó a sus pies y díxole:

—¡Ay, señor, por Dios, merced!, pues de mí mal sospecháis, agora vos diré la mi cuita que hasta aquí vos ove negado.

Entonces començó de llorar muy rezio, firiendo con sus manos en el rostro, y dixo cómo echara a su hijo en el río y que llevara consigo el espada y aquel anillo.

—¡Para Santa María! —dixo el Rey—, yo creo que este es nuestro hijo.

La Reina tendió las manos, diziendo:

—¡Assí pluguiesse al Señor del mundo!

—Agora vamos allá vos y yo —dixo el Rey—, y preguntémosle de su fazienda.

Luego fueron entrambos solos a la cámara donde él estava y falláronlo durmiendo muy assossegadamente, y la Reina no hazía sino llorar por la sospecha que tanto contra razón della se tomava. Mas el Rey tomó en su mano la espada, que a la cabecera de la cama era puesta, y catándola la conosció luego como aquel que con ella diera muchos golpes y buenos, y dixo contra la Reina:

—Por Dios, esta espada conosco yo bien, y agora creo más lo que me dixistes.

—¡Ay, señor! —dixo la Reina—, no le dexemos más dormir, que mi coraçón se aquexa mucho.

Y fue para él y tomándole por la mano tiróle un poco contra sí diziendo:

—Amigo señor, acorredme en esta priessa y congoxa en que estoy.

Él despertó y viola muy reziamente llorar y dixo:

—Señora, ¿qué es esso que havéis?; si mi servicio puede algo remediar, mandádmelo, que fasta la muerte se cumplirá.

—Ay, amigo —dixo la Reina—, pues agora nos acorred con vuestra palabra en dezir cúyo fijo sois.

—Assí Dios me ayude —dixo él— no lo sé, que yo fue hallado en la mar por gran aventura.

La Reina cayó a sus pies toda turbada y él hincó los inojos ante ella y dixo:

—¡Ay, Dios!, ¿qué es esto?

Ella dixo llorando:

—Hijo, ves aquí tu padre y madre.

Cuando él esto oyó, dixo:

—¡Santa María!, ¿qué será esto que oyo?

La Reina, teniéndolo entre sus braços, tornó y dixo:

—Es, fijo, que quiso Dios por su merced que cobrássemos aquel yerro que por gran miedo yo hize; y, mi hijo, yo como mala madre vos eché en la mar, y veis aquí el Rey que vos engendró.

Estonces hincó los inojos y les besó las manos con muchas lágrimas de plazer, dando gracias a Dios porque assí le havía sacado de tantos peligros para en la fin le dar tanta honra y buena ventura con tal padre y madre. La Reina le dixo:

—Fijo, ¿sabéis vos si avéis otro nombre sino este?

—Señora, sí sé —dixo él—, que al partir de la batalla me dio aquella donzella una carta que llevé embuelta en cera cuando en la mar fue echado, en que dize llamarme Amadís.

Estonces, sacándola de su seno, gela dio y vieron cómo era la mesma que Darioleta por su mano escriviera, y dixo:

—Mi amado hijo, cuando esta carta se scrivió era yo en toda cuita y dolor, y agora soy en toda holgança y alegría; ¡bendito sea Dios!, y de aquí adelante por este nombre vos llamad.

—Assí lo haré —dixo él.

Y fue llamado Amadís, y en otras muchas partes Amadís de Gaula. El plazer que Agrajes, su primo, con estas nuevas ovo, y todos los otros del reino sería escusado de dezir, que hallando los fijos perdidos, ahunque revesados y mal condicionados sean, reciben los padres y los parientes consolación y alegría. Pues mirad qué tal podía ser con él, que en todo el mundo era un claro y luziente espejo.

***Amadís de Gaula*, I**

Bartolomé de Torres Naharro

(¿1485?-*c.* 1520)

Tinellaria

A partir de *La Celestina* y de Juan del Encina experimenta el teatro español, adelantándose a otros países, un gran avance en la dirección de lo que va a ser la construcción, con Lope de Vega, del gran teatro nacional. Se amplía el espectro de temas, se enriquece la trama y se flexibiliza la expresión, al tiempo que comienzan a aparecer nuevos locales de representación proyectados hacia el pueblo. Con ello se emancipa el teatro de los ámbitos medievales y cortesanos de la Edad Media.

En ello fue una figura clave el extremeño Bartolomé de Torres Naharro. Gillet, su gran estudioso, nos lo presenta como un tanto aventurero: estudiante capigorrón en Salamanca, soldado y sacerdote (o al revés), que termina asentándose en Roma como cortesano cardenalicio. Allí conoció de primera mano el teatro italiano, que sobresalía en la descripción de costumbres del momento sobre la pauta del teatro clásico de Plauto y Terencio, y allí representó con éxito su obra ante la corte pontificia y el mismo papa León X, su señor, que le calificaba de «dilecto hijo». Antes de regresar a España, le encontraremos todavía al servicio en Nápoles del marqués de Pescara, a quien dedica la recopilación de su obra bajo el título de *Propalladia*.

Cultivó también la poesía, sobre todo de verso satírico —«digo que Roma es lugar / do para el cuerpo ganar / havéis de perder el alma»—, pero, sin duda, su mérito radica en su teoría y práctica teatral. Esboza aquella, y es la primera preceptiva dramática castellana, en el «Prohemio» a su obra. Allí define la comedia como «un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres

acontecimientos por personas disputado». Se supera ahí el concepto de drama escrito para ser leído y la división entre comedia y tragedia abriendo camino hacia la síntesis que logrará Lope.

Distingue Torres Naharro las comedias «a noticia» y «a fantasía». En tanto que estas últimas solo necesitan tener visos de verdad, las primeras están apegadas a la realidad que reflejan. En ellas se inscribe la *Tinellaria*, situada en la cocina de un cardenal. Criados de distintas nacionalidades hablan con toda libertad y crudeza de las interioridades de aquella casa. Es la primera obra teatral que pinta, con una plasticidad naturalista, la vida de la Roma del Renacimiento, en una clara sátira antieclesiástica que era perfectamente asumida por aquella sociedad y por la propia corte pontificia.

Hasta aquí por excelencia
me sirvió la suerte mía,
que me condujo en presencia
de tan alta compañía.

Ciertamente,
servir a tan noble gente
no ha sido mal pensamiento,
si el servicio es conveniente
con tanto merecimiento;
que en verdad,

bien que guíe voluntad,
si doctrina no acompaña,
ante tanta majestad
quien más osa más s'engaña.

¿Cuál poeta,
y a cuál persona discreta
le basta el ánimo, en suma,
no que en serviros se meta,
mas que pensarlo presuma?

Cierto, creo,
convernía del deseo
hacer lenguas y razones,
como hacen, según veo,
de la pasta macarrones.

Mas, ¡andar!
Que la grandeza del mar,
do cualquier río se expande,

tal cara suele mostrar
al pequeño como al grande.

Ora, pues,
si mis versos tienen pies
variis linguis tiren coces;
que vatibus hic mos est
centum his poscere voces.

Yo's prometo
que se habrán visto, en efecto,
de aquestas comedias pocas;
digo, qu'el proprio subieto
quiere cien lenguas y bocas,

de las cuales
las que son más manüales
en los tinelos de Roma,
no todas tan principales
mas cualque parte se toma.

Veréis vos.
¡Iur'a Dio! ¡Voto a Dios!
¡Per mon arma! ¡Bay fedea!
¡Io, [b]bi Got! y ¡Cul y cos!
¡Boa fe, naun, canada e mea!…

D'esta gente
va tocando brevemente;
todo el resto es castellano,
qu'es hablar más conveniente
para cualquier cortesano;

qu'el auctor
con el deseo y amor
con que serviros procura
se puso en esta labor
de la comedia futura.

Y a mi ver,
los que podrán atender
ganarán un paraíso,
y no solo un gran placer
mas un gran e útil aviso,

los mayores
que a aquestos grandes
señores
ora pudieran venir:
de cómo sus servidores
piensan otro que en servir.

¡Cuán continas
las tardes y las matinas
los veréis haciendo guerra
a las pobres de cantinas
hasta meterlas so tierra!

¡Cuán ahotas
encuentran las negras botas
donde están arrinconadas,
escorchando las pañotas,
brusando las carbonadas,

y enemigas
sus personas de fatigas,
no de la gallofería:
concilios, bandos y ligas,
cuatrocientas cada día!

Si esperáis,
haremos como veáis
lo que agora oído habéis,
para que aquí lo riáis
y en casa lo castiguéis.

Pues, mis amos,

la comedia intitulamos
a tinelo, *Tinelaria*,
como de Plauto notamos
que de asno dijo *Asinaria*.

Tinellaria

Gil Vicente (*c.* 1470-*p.* 1536)

Don Duardos

Es «una de las obras más poéticamente bellas de la literatura en lengua castellana de todos los tiempos», dice Dámaso Alonso. El hecho de que haya escrito la mayor parte de su obra en portugués ha restado, sin duda, lectores a Gil Vicente, excelente orfebre, poeta, músico y dramaturgo en los reinados de don Manuel y de João III. Se le acusó de erasmista por sus críticas al estamento eclesiástico; pero era solo un hombre libre que luchaba contra supersticiones como la que, culpando a judíos y conversos del terremoto de Lisboa, los masacró. Defendía también el derecho de la mujer a elegir su destino, y el valor de los méritos de la persona por encima de los derivados del linaje. Un espíritu moderno.

Hizo un teatro áulico, pero, al mismo tiempo, abierto al pueblo. De sus once obras castellanas varias son autos religiosos que, como el de la *Sibila Casandra*, tienen al fondo la cuestión litúrgica, pero incorporan materiales nuevos, intrigas, y referencias críticas, al tiempo que se enriquecen con escenografías, cantos y bailes.

Sin duda alguna, la *Tragicomedia de don Duardos* puede considerarse su mejor obra. En la primera mitad del siglo XVI se publicó casi medio centenar de libros de caballerías que alimentaban el ideal cortesano del valor individual, de la valentía caballeresca y del amor ideal. Todo eso está en *Primaleón*, de donde deriva *Don Duardos*. El príncipe de Inglaterra llega a Constantinopla y se enamora de Flérida, la hija del emperador. Una maga le ayuda a conseguirla. Con el apoyo de los hortelanos del palacio entra a trabajar en la huerta, que se convertirá también en protagonista muda que, con su belleza y olores, transforma la escena amorosa en criatura de arte. Después de varios encuentros infructuosos y tras

haber vencido al hidalgo Camilote, Primaleón logra que Flérida beba el cáliz que la maga había preparado —y que, en realidad, ya no necesitaba— para rendirse al amor de Primaleón y marchar con él a Inglaterra.

Viene DON DUARDOS, *vestido de príncipe, con la guirnalda de* MAIMONDA, *y dice:*

DON DUAR. ¡Oh, cuán
poquito servicio
es poner por vos la vida!
¡Cuán pequeño!
Que no es gran beneficio
pagar la deuda debida
a su dueño.
Por vos se debe morir,
a vos se debe el osar,
alta Infanta,
que sois diesa del vivir
y señora del matar,
siendo santa.
A vos, señora, son debidas
flores de más altas rosas
y peligro,
aunque estas fueron cogidas
en las sierras más hermosas
de este siglo.
Y aquel que las cogió
se puso en harta ventura
con serpientes;
él por Maimonda murió,
y yo por la hermosura
de las gentes.

[*Entrega a* FLÉRIDA *la corona de rosas y ella le da a besar la*

mano].

[*Habla* FLÉRIDA *aparte a* ARTADA].

FLÉRIDA. Artada, ¿qué le
diré?

ARTADA. Que viene muy
gentil hombre

FLÉRIDA. ¡Oh, quién supiese
su nombre!
¡Oh Dios! ¿Por qué no lo sé?

DON DUAR. Pero quiso vuesa
Alteza
que deba besar la mano,
de mi seda,
y no de vuesa grandeza,
pues, si yo me soy villano.
ahí se queda.
Yo a vos amo, y no más.
Por princesa, por ventura,
no, ¡cuitado!;
que mucho queda detrás
de vuesa gran hermosura
vueso estado.
¡Por mí, por mí (que yo por vos,
y no por serdes tan alta,
soy cativo),
dadme la vida, mi Dios!:
que el hombre adó no hay falta,
bueno es vivo.

FLÉRIDA. Sea de qué suerte sea,
allegada es vuesa tema
al engaño.

Queréis vencer mi pelea,
y no queréis que me tema
de mi daño.
Queréis que pierda ell amor
a mi padre y a mi señora
y al sosiego,
y a mi fama y a mi loor
y a mi bondad, que se desdora
en este fuego.

DON DUAR. No debéis
considerar,
que el lugar y las estrellas
y el modo,
el amor y el callar,
mis dolores, mis querellas
vencen todo.

FLÉRIDA. En todo cuanto
deseo,
en todo os hallo duro
hasta aquí.
Todo siento, todo veo,
y todo se hace escuro
para mí.

DON DUAR. Si al menor
rincón llegáis
de mi ardente corazón,
encenderéis
candela con que veáis
que os pido galardón
que me debéis.

FLÉRIDA. ¿Qué será de mí,
Artada,
pues que amar y resistir

es mi pasión?

ARTADA. Señora, estoy
espantada;
y cantando quiero decir
la conclusión:

[*Canta* ARTADA].

CANTIGA.

«Al Amor y a la Fortuna
no hay defensión ninguna».

FLÉRIDA. Aunque nunca se
halló
al Amor y a la Fortuna
defensión,
deviera haber, triste yo,
para mí siquiera alguna,
de razón.
¡Oh Ventura, diesa mía,
refugio de los humanos
soberano!:
tú sola tomo por guía,
y entrégome en tus manos
por mi mano.

Antonio de Guevara

(*c.* 1480-1545)

Libro áureo de Marco Aurelio

Educado en la corte de los Reyes Católicos y paje del príncipe don Juan, Antonio de Guevara se hizo más tarde fraile franciscano y, con el favor del emperador a quien acompañó en campañas militares y viajes, fue su predicador oficial y cronista, inquisidor y obispo.

El *Libro áureo de Marco Aurelio*, después ampliado en *Relox de príncipes* (1529), alcanzó un extraordinario éxito editorial no solo en España sino también en Europa. Sin duda, por su novedad. Hasta entonces la historia biográfica se había reducido a una enumeración de hechos documentados, guerras y hazañas. De pronto, este predicador cortesano —o, mejor, este cortesano predicador—, apoyado en la ficción de que traducía del griego al latín y al castellano una obra rarísima sobre el emperador romano, presentaba al hombre de carne y hueso en su vida cotidiana, mezclando fábulas y chismorreos.

Los humanistas de su época le acusaron de dar «fábulas por historias y ficciones propias por narraciones ajenas». Era verdad. Él trataba, y lo logró, de seducir al gran público, mezclando con el relato histórico novelado alusiones críticas a problemas de la época, como las guerras de religión o el imperialismo. Junto a las páginas dedicadas a la mujer de Marco Aurelio destaca la «plática del villano del Danubio», por boca del cual exalta la vida natural y denuncia la corrupción de Roma.

La crítica moderna lo ha acusado de escritor petulante, ayuno de inquietud religiosa, que rellena con palabrería barroca la vacuidad de doctrina. Américo Castro dice que escribe como mirándose en el espejo de sus frases. Quizás sería más exacto decir que escribe

escuchándose. Porque, como al propósito recordó Menéndez Pidal, escribía como predicaba un cortesano de su época.

Capítulo XXVIII
De una gravíssima pestilençia que huvo en Roma en tiempo de este buen Emperador, y de las señales espantables que la preçedieron

Cinco años después de la muerte de Antonino Pío el Emperador, suegro que fue de Marco Aurelio y padre de Faustina, vino una pestilençia en Italia. Fue esta pestilencia una de las çinco pestilencias que en el Pueblo romano gran estrago hizieron. Duró por espaçio de dos años, y fue universal en toda Italia. Puso gran espanto en todo el Imperio Romano, porque pensaron que los querían acabar los dioses por algún enojo que tenían dellos. Morieron tantas y tan grandes personas, de ricos y pobres, de grandes y pequeños, de moços y de viejos, que los escriptores hallaron menos trabajo de escrevir los pocos que escaparon que los muchos que murieron.

Assí como quando quiere caer algún gran edifiçio primero se desmorona dél algún polvo, por semejante nunca jamás los romanos vieron alguna grave pestilencia en su tiempo, que no fuesen amenazados primero con algún prodigio o señal en el çielo. Dos años antes que Anníbal entrase en Italia, vieron una tarde estando el çielo sereno llover sangre y leche en Roma, y fue declarado por una muger que la sangre demonstrava cruda guerra y la leche mortal pestilençia. Quando Sylla bolvió de Campania para echar a Mario, su enemigo, de Roma, vieron sus cavalleros una noche una fuente de la qual corría sangre, y todo lo que allí se vañava quasi ponçoña y venino paresçía. Al qual prodigio se siguió que de dozientos y çinqüenta mill vezinos, dellos muertos a cuchillo, dellos consumidos por pestilencia, dellos proscriptos por Sylla, y dellos huydos con Mario, de tan gran muchedumbre de romanos no quedaron

quarenta mill vezinos. Por cierto, jamás Roma en seisçientos años rescibió tanto daño de sus enemigos, quanto en veinte años solos padesçió de sus proprios hijos. Todos los tyrannos no fueron tan crudos contra las tierras estrañas quanto lo fueron los mesmos romanos contra sus tierras proprias.

Paresçe esto ser verdad, porque el día que Sylla puso a cuchillo a toda Roma, le dixo un capitán suyo esta palabra: «Dime, Sylla, si a los que tienen armas matamos en la guerra, y a los que no tienen armas matamos en su casa, ¿con quién hemos de vivir? Por los dioses te coniuro que, pues nascimos de mugeres, no mates las mugeres, y pues somos hombres, no mates los hombres. ¿Tú piensas que, matando todos los romanos de Roma, has de hazer república de las bestias de la montaña? Entras con apellido de defender a la república y alançar a los tyrannos, y destruyes la república, quedando nosotros tyrannos». A mi juizio, tanta gloria ganó este capitán por las buenas palabras que dixo, como Sylla meresçió castigo por las crueldades que hizo.

Esto hemos dicho porque, si antes de aquellos daños preçedieron algunas señales, no menos a la mortandad que fue en tiempo de este Emperador previno alguna cosa espantosa. Fue el caso este: que como un día estuviese el Emperador en el templo de las vírgines vestales, súpitamente entraron dos puercos, los quales se pusieron a sus pies, y en acabando de llegar y acabando de morir todo fue iuncto. Dende a pocos días, veniendo del alto Capitolio a salir a la puerta Salaria, repentinamente vieron dos millanos asidos con las uñas caer a los pies del Emperador, y en acabando de caer y acabando de espirar todo fue iuncto. Dende a pocos días, veniendo de caça de montería, aviendo corrido unos perros un venado, entre los otros avía dos lebreles muy denodados, y por eso eran del Emperador muy queridos, los quales veniendo de correr la bestia, dioles en sus proprias manos agua. Acontesció que, bebiendo en sus manos, súpitamente se le cayeron en el suelo muertos. Acordándose de los puercos y de los

millanos, púsole mucho espanto la muerte de los perros, y ayuntados todos los sacerdotes y los magos y adevinos, mandó dixesen todos su paresçer, los quales por las cosas passadas iuzgando aquel hecho presente, determinaron que dentro de dos años harían los dioses en Roma muy graves castigos.

No passaron muchos días que no se levantó la guerra de los parthos, a la qual se siguió el siguiente año hambre y pestilencia entre los romanos. Fue aquella pestilencia inguinaria que por otro nombre se llama nascidas. El Emperador (aunque todo el Senado era ydo) él en Roma se estava quedo, caso que no salía del Capitolio. Andando, pues, los ayres tan corruptos, aunque no fue herido de nascidas, enfermó de calenturas, por cuya occasión, dexada Roma, tomó el camino para Campania. Finalmente, en la çiudad de Partínoples hizo lo más de su morada todo el tiempo que en Roma duró la pestilençia.

Libro áureo de Marco Aurelio

Alfonso de Valdés

(*c.* 1490-1532)

Diálogo de Mercurio y Carón

«Más erasmista que Erasmo» y más que leal al emperador Carlos V, su secretario de cartas latinas, Alfonso de Valdés nos dejó en el *Diálogo de Lactancio y el Arcediano* y, sobre todo, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* el documento más vivo de lo que fue el sueño utópico de una monarquía universal dentro de un cristianismo radicalmente reformado.

El saco de Roma por las tropas españolas había dejado a Europa atónita. Alfonso de Valdés redactó en muy pocos días el primer *Diálogo*. Lactancio, un joven de la corte de Carlos V —trasunto del propio Valdés— encuentra en Valladolid al Arcediano del Viso que acaba de volver de Roma aterrado por los desmanes y atropellos que allí ha vivido. Lactancio le explica lo que, como recuerda Marcel Bataillon, era idea común de «los imperiales, persuadidos de la misión providencial de su señor: que aquello había sucedido por juicio de Dios, porque la corte romana vivía en gran tiranía y desorden». Pero, a contrapunto de ello, el *Diálogo* expresa todo el iluminismo erasmista, la idea de un cristianismo interior, y al final, aparecerá el emperador como el gran restaurador de la Iglesia.

De mayor calado ideológico y político, y de superior valor literario, el *Diálogo de Mercurio y Carón* responde al deseo declarado de manifestar la justicia del emperador y la iniquidad de los reyes de Francia e Inglaterra que lo desafiaban con una declaración de guerra. Inspirado en los *Diálogos* de Luciano y Pontano, y más directamente en los de Erasmo, Alfonso de Valdés presenta a Caronte, el barquero del Hades, preocupado porque en España se ha firmado la paz y, en consecuencia, tendrá menos pasajeros que transportar en su nueva

galera. Mercurio lo tranquiliza asegurándole que toda Europa está en guerra.

El escenario se ensancha. Al lado del río, Mercurio va explicando a Carón el contencioso entre Francia y España mientras van llegando doce almas a las que interrogan y de las cuales solo dos, un casado y un fraile bueno, suben hacia la montaña celestial, mientras el resto embarca hacia el infierno. El esquema recuerda las medievales danzas de la muerte y las exposiciones de cada uno constituyen cuadros de gran fuerza descriptiva de la obsesión de los eclesiásticos por el poder y el dinero, su vida corrompida, así como el falso cristianismo, que todo lo fían a las devociones y supersticiones de reliquias, bulas y culto externo.

En la segunda parte desfilan hacia la montaña de la gloria seis almas que subrayan el aspecto positivo del cristianismo interior predicado por Erasmo y se proyecta la atención sobre la figura del buen rey Polidoro —al fondo, de nuevo, el emperador— con el que se abre la perspectiva de una paz universal.

Primer libro

MERCURIO.— Has de saber que yo dexo toda la christianidad en armas y en sola Italia cinco exércitos que, por pura hambre, havrán de combatir; tu amigo Alastor, solicitando al Papa que no cumpla lo que ha prometido a los capitanes del Emperador que lo pusieron en su libertad, mas que en todo caso procure de vengarse. Allende desto, el vaivoda de Transilvania no ha dexado la demanda del reino de Hungría; el rey de Polonia haze gente para defenderse de los tártaros; el rey de Dinamarca busca ayuda para cobrar su reino. Toda Alemaña está preñada de otro mayor tumulto que el passado, a causa de la secta lutherana y de nuevas divisiones que aún en ella se levantan. Los ingleses murmuran contra su Rey porque se gobierna por un cardenal y quiere dexar la Reina, su muger, con quien ha vivido más de veinte años, y mover guerra contra el Emperador. El rey de Francia tiene sus dos hijos mayores presos en España; los franceses, pelados y trasquilados hasta la sangre, desean ver principio de alguna revuelta para desechar de sí tan gran tiranía. ¿No te paresce, Carón, que havrás bien menester tu galea?

CARÓN.— La vida me has dado, Mercurio. Nunca tú me sueles traer sino buenas nuevas. ¿Cómo no me dizes nada de España?

MERCURIO.— No, porque sola essa provincia está en paz y mantiene fuera de casa la guerra.

CARÓN.— ¿De dónde les vino a essos tanta felicidad?

MERCURIO.— Tienen tal príncipe, quél es causa de toda su felicidad.

CARÓN.— ¿No havría modo para revolverlos?

MERCURIO.— Con mucho trabajo y poco fructo ha entendido en esso tu amigo Alastor.

CARÓN.— ¿Cómo?

MERCURIO.— Bien has oído hablar de un theólogo que llaman Erasmo.

CARÓN.— Y aun no pocas vezes he desseado que me veniesse a las manos esse hombre, porque me dizen ser él muy enemigo de la guerra y que no cessa de exhortar a todos los hombres que vivan en paz.

MERCURIO.— Tal le aprovecha. Procuró, pues, tu amigo Alastor que todos los frailes se levantassen contra él diziendo que era herege, porque sabía haver muchos que se pornían en defenderlo y pensava sacar de aquí algún alboroto con que desassossegasse a toda España. Porque assí como so especie de religión se contienen los ánimos de los hombres en obediencia y sossiego, assí, quando en esta ay alguna división o discordia, todo lo sacro y profano anda alborotado.

CARÓN.— ¡O qué sabio consejo! Veamos, ¿y esso no huvo effecto?

MERCURIO.— No, porque tienen los españoles por inquisidor general un don Alonso Manrrique, arçobispo de Sevilla, que bastaría su prudencia y bondad para paziguar quantos scándalos en el mundo levantar se puedan.

Diálogo de Mercurio y Carón

Garcilaso de la Vega

(1503-1535)

Poesía

Unos conocidos versos de Alberti —«Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero: / que buen caballero era»— resumen la seducción que Garcilaso de la Vega ejerció como príncipe de la lírica, lo que llevó a mitificarle como apuesto caballero y heroico militar (murió en el asalto a pecho descubierto a una fortaleza), y amador fidelísimo de una dama, a la que consagraría su poesía.

Es verdad que, de notable hermosura varonil, criado en la corte del emperador Carlos V, aprendió en ella el difícil arte cortesano, traducido en saberes humanísticos (griego, latín, francés y toscano). Pero fue tan desafecto a los modos de vida caballeresca como a la profesión de la milicia en la que se consideraba mercenario. El emperador lo trató con dureza y su hermana le impuso el matrimonio con Elena de Zúñiga.

Hasta hace poco se creía que su verdadero y único amor había sido Isabel de Freyre, dama portuguesa cercana a la emperatriz, que, al modo de la Laura de Petrarca, vendría a ser la protagonista de su 'Cancionero'. Pero, aparte de que Isabel gozó del favor de otros cortesanos, Garcilaso, además de múltiples devaneos juveniles, mantuvo amores mucho tiempo con otra mujer, con la que antes de casarse tuvo un hijo.

En la primavera de 1526, Juan Boscán, íntimo amigo de Garcilaso, se encontró con el embajador veneciano Navagero, quien le animó a cultivar métrica y temas de la poesía italiana, sobre todo de la petrarquista. Lo intentó él, pero fue Garcilaso quien abrió la vía haciéndola confluir con la de los poetas latinos y neolatinos entre los que él mismo se contaba. De hecho, él comenzó por imitar a Petrarca

y otros poetas italianos escribiendo sonetos y canciones; pero, enseguida, bajo la influencia de Horacio y otros clásicos, compuso odas, elegías, una epístola y tres églogas. En total, cincuenta y nueve composiciones, sin contar las latinas.

La clave de la sublimidad de su poesía radica en la fusión de literatura y vida. Él va libando en la tradición para fabricar, como pedía Séneca, su propia miel, sus vivencias personales. Hace «imitación compuesta», no repetitiva, creadora. Con una concepción del mundo secularizada, en la que no faltan vestigios medievales, se encierra dentro de sí para proyectar su yo, sobre todo en la realización amorosa: «Mi alma os ha cortado a su medida, / por hábito del alma mía os quiero». La naturaleza no cumple, como en la poesía medieval, una función alegórica: vive en sí misma, como escenario, en parte, de una utopía.

El verso endecasílabo que Garcilaso entroniza une en sí —decía Dámaso Alonso— «gravedad, flexibilidad, fuerza y siempre, siempre elegancia». Con las nuevas estrofas, sin necesidad de multiplicar adjetivos, maridando léxico culto y habla coloquial, Garcilaso consigue un decir poético que lo convierte en un moderno clásico.

Cuando me paro a contemplar mi ‘stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino ‘stó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aun sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Soneto I

*

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas qu’en tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,

lleváme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Soneto X

Francisco Delicado

(1480-1535)

La lozana andaluza

Cura de la diócesis de Córdoba, Francisco Delicado estuvo en Roma en la segunda década del siglo XVI y conoció muy bien la ciudad en una época en que, por el absoluto libertinaje sexual, era conocida como «la gran puttana» o la nueva Babilonia. La conoció tan de cerca que contrajo el llamado mal francés, la sífilis, sobre cuya curación escribió un tratado.

Desde finales del siglo XV y en las primeras décadas del siglo XVI circularon por Europa libritos obscenos: los *Sonetos lujuriosos* de Aretino, la española *Carajicomedia*; también sermones festivos eróticos y obras de teatro como la *Comedia Thebayda*, fuentes todas ellas de la *Lozana*. Y, claro. *La Celestina*, mencionada en el propio título como referencia.

En esa línea, Delicado se propone hacer un retrato realista de una paisana andaluza que por allí andaba. Lo quiso tan natural, que cualquiera que la hubiera conocido la viera «sacada de sus actos y meneos y palabras». A partir del momento en que la Lozana encuentra a Rampín que le sirve de guía en la ciudad, pasan por la escena ciento veinticinco personajes.

Menéndez Pelayo lo definió muy bien: «Un retablo, más bien un cinematógrafo de figurillas obscenas». La protagonista aparece ya de entrada como una figura hecha en torno a la cual se van ensartando acciones sin ninguna inhibición moral: amor-mercancía, amor-placer, y el acto sexual como centro de la vida. El valor literario se condensa en la plasticidad de la pintura a través del lenguaje. El autor se esfuerza en recoger el habla de la calle en todas sus variedades dialectales, y seguro de su fuerza, desprecia la retórica.

El atroz saco de Roma por las tropas imperiales (1527) fue considerado por muchos como castigo divino de aquel desorden moral. Delicado, que había acabado el retrato en 1524, se refugió en Venecia y, tras salpicar la obra de presagios, añadió al publicarla una epístola en la que sugiere el propósito moralizador de la obra.

Ilustre Señor: Sabiendo yo que vuestra señoría toma placer cuando oye hablar en cosas de amor, que deleitan a todo hombre, y máxime cuando siente decir de personas que mejor se supieron dar la manera para administrar las cosas a él pertenecientes, y porque en vuestros tiempos podéis gozar de persona que para sí y para sus contemporáneas, que en su tiempo florido fueron en esta alma cibdad, con ingenio mirable y arte muy sagaz, diligencia grande, vergüenza y conciencia, por el cerro de Úbeda, ha administrado ella y un su pretérito criado, como abaxo diremos, el arte de aquella mujer que fue en Salamanca, en tiempo de Celestino segundo, por tanto he derigido este retrato a vuestra señoría, para que su muy virtuoso semblante me dé favor para publicar el retrato de la señora Lozana, y mire vuestra señoría que solamente diré lo que oí y vi, con menos culpa que Juvenal, pues escribió lo que en su tiempo pasaba; y si por tiempo alguno se maravillase que me puse a escribir semejante materia, respondo por entonces que *epístola enim non erubescit*, y asimismo que es pasado el tiempo que estimaban los que trabajaban en cosas meritorias. Y como dice el coronista Fernando del Pulgar, así daré olvido al dolor, y también por traer a la memoria munchas cosas que en nuestros tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir; y así vi que mi intención fue mezclar natura con bemol, pues los santos hombres, por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores; y pues todo retrato tiene necesidad de barniz, suplico a vuestra señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos letores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder.

Juan de Valdés

(1509-1541)

Diálogo de la lengua

Por la actitud antidogmática que implica y por su apertura a la perspectiva plural, el diálogo fue un género muy utilizado por los humanistas. Hermano de Alfonso, el secretario del emperador, Juan de Valdés se había empapado de erasmismo en la Universidad de Alcalá y allí publicó el *Diálogo de doctrina cristiana* (1529), que Marcel Bataillon calificó de «catecismo» de ese movimiento. Hoy sabemos que incluía muchos textos glosados de Lutero, que entonces escaparon a la censura de la Inquisición. Valdés era entonces un convencido de la posibilidad de la reforma de la Iglesia en su cabeza y en sus miembros.

Pasó a Italia donde se convirtió en «evangelizador cortesano» de una religión interior sin dogmas. Allí se contagió, a la par, del interés renacentista por las lenguas vulgares y fruto de ello es el *Diálogo de la lengua* (1537) donde aborda numerosas cuestiones, desde sus orígenes al léxico, la gramática, la ortografía y el estilo, conjugándolo todo con el juicio sobre autores destacados, desde Juan de Mena a sus coetáneos.

En la línea trazada por Bembo, defiende que la lengua vulgar, el castellano, puede ser cauce de una literatura tan digna como la latina que le da vigor. Y, apoyado en un principio renacentista de que la belleza suprema es la natural, postula un modo de expresión sin afectación, procurando que las palabras signifiquen con precisión lo que se quiere decir y diciéndolo de la manera más llana posible. Rechaza por ello el hipérbaton latinizante de Juan de Mena y echa mano constantemente de los refranes en los que se condensa el buen uso del hablante.

Desprecia el vulgarismo dialectal, y contrario al castellano andaluz de Nebrija, prefiere la norma del castellano de Toledo y se muestra abierto al enriquecimiento de nuestra lengua con neologismos. Frente a la palabra «grossera o villanesca» elige la «galana o gentil» y, sin llegar a las exigencias que más tarde formulará fray Luis, reclama buen juicio, es decir, selección en el hablar, lo cual no es incompatible con su principio superior de «escribir como se habla».

En el *Diálogo de la lengua* encontramos «el testimonio y al mismo tiempo la norma libre del uso del español en los comienzos del siglo XVI» (Lore Terracini).

VALDÉS.— ¿Qué es lo que queréis?

MARCIO.— Que nos digáis lo que observáis y guardáis acerca del escrivir y hablar en romance castellano cuanto al estilo.

VALDÉS.— Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural y sin afetación ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir y dígolo cuanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua está bien l'afetación. Cuanto a la diferencia en el alçar o abaxar el estilo según lo que escrivo o a quien escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín.

MARCIO.— Si acerca desto uviéssedes de aconsejar a alguno, ¿qué le diríades?

VALDÉS.— Diríale que guardasse lo que al principio dixe de los artículos, porque esto pertenesce assí para el hablar bien como para el escrevir. Avisaríale más: que no curase de un *que* superfluo que muchos ponen tan continuamente que me obligaría quitar de algunas escrituras de una hoja media dozena de *quees* superfluos.

MARCIO.— Dadnos algunos exemplos para que entendamos esso.

VALDÉS.— De refrán no se me ofrece ninguno que tenga este *que* demasiado, y creo lo causa la brevidad con que están escritos; pero, si miráis en lo que leéis, hallaréis ser verdad lo que digo en partes semejantes que esta: *Creo que será bien hazer esto*, adonde aquel *que* está superfluo, porque diría mejor: *Creo será bien hazer esto*.

MARCIO.— Bien me contenta esso, pero ¿qué señal ternemos para ver cuándo está superfluo y cuándo no?

VALDÉS.— La mesma escritura, si la miráis con cuidado, os lo mostrará, como también en un *de* que se pone

demasiado y sin propósito ninguno, diziendo: *no·s he escrito esperando de embiar*, donde estaría mejor sin aquel *de* dezir *esperando embiar*. Y creedme que estas superfluidades no proceden sino del mucho descuido que tenemos en el escrevir en romance.

MARCIO.— Bien creo esso y bien me ha parecido esotro; proseguid adelante.

VALDÉS.— También avisaría que conviene usar la composición del verbo con *lo* y *la*, *los* y *las* muy libremente, sin pensar dezir por otra manera lo que se puede dezir por aquella.

MARCIO.— ¿Cómo se haze essa composición?

VALDÉS.— Diziendo *hablarlo* y *traerla*, *hablarlos* y *traerlas*.

MARCIO.— ¿Qué queréis en esto, que no os entiendo?

VALDÉS.— Que se deve usar esta composición de la manera que digo y no andar por las ramas como algunos que, por no hablar como los otros, dizen por *ponerlos*, *los poner* y por *traerlas*, *las traer*, etc. Es bien verdad que lo uno y lo otro se puede seguramente usar, pero el dezir *ponerlos* y *traerlas* a mi parecer es más llano y más puro, y aun más galano y más castellano. Dévese también huir toda manera de dezir que tenga mal sonido, como es diziendo *Me he de perder*, adonde, como veis, estaría mejor y más galanamente *he de perderme*, y destas maneras de dezir hallaréis muy muchas si miráis un poco en ellas. Hablar o escrevir de suerte que vuestra razón pueda tener dos entendimientos en todas lenguas es muy gran falta del que habla o escrive.

Fray Bartolomé de las Casas

(1484-1566)

Brevísima relación de la destruición de las Indias

Motolinía, el misionero venerado por los indígenas americanos, lo calificaba de «pesado, inquieto, e inoportuno y bullicioso y pleitista». Él, Bartolomé de las Casas, que había sido cura en La Española al tiempo que colono y encomendero, se hizo fraile dominico y se convirtió en el adalid de la causa indigenista.

Motolinía lo recuerda acompañado de más de treinta indios tememes cargados de documentación. Con ella vino a España y consiguió del emperador que las Cortes de Castilla oyeran su «Relación» y los «Remedios» que proponía. De ahí nacieron las Leyes Nuevas. Pudo ser obispo del Cuzco lleno de riquezas, pero prefirió serlo de Chiapas donde, sin embargo, no ejerció más de un año y abandonó fracasado. Volvió entonces de nuevo a España y logró que el emperador convocara el gran debate de 1550-1551, en Valladolid. Allí pudo defender su tesis contra las encomiendas y la esclavitud, a favor de todos los indígenas como ciudadanos libres, con derecho a la propiedad y a la remuneración del trabajo. Enfrente, Ginés de Sepúlveda sostenía que, de acuerdo con Aristóteles, los indígenas eran seres inferiores.

En 1552 publicó la *Brevísima relación*, una historia de la Conquista desde 1502, año en que él había llegado a América. En ella dibujó el paraíso en que antes del Descubrimiento vivían gentes inocentes con sus culturas, y pintó con negros trazos horribles su exterminio a manos de los españoles convertidos en «instrumento del furor divino». La repetición machacona y la hipérbole y exageraciones

acumulativas han llevado a interpretar el libro como el panfleto de un paranoico (Menéndez Pidal) y germen de la «leyenda negra» antiespañola.

Pero, sin caer en una leyenda blanca, hoy se reconoce que muchas de las denuncias de la *Brevísima relación* tienen base real y están documentadas en relaciones y denuncias formuladas con anterioridad. Alineándose en la lucha doctrinal por la justicia y convertido en activista político, Las Casas encarna la figura del abogado de la acusación, en un escrito forense y suasorio destinado a impresionar. Sobre todo a la Corona de España a la que va dedicado el libro. Ella, todo hay que decirlo, había mostrado un empeño por garantizar la justicia, del que, según Elliot, «no es fácil encontrar paralelos en la historia de otros imperios coloniales».

Descubriéronse las Indias en el año de mil y cuatrocientos y noventa y dos. Fuéronse a poblar el año siguiente de cristianos españoles, por manera que ha cuarenta y nueve años que fueron a ellas cantidad de españoles. Y la primera tierra donde entraron para hecho de poblar fue la grande y felicísima isla Española, que tiene seiscientas leguas en torno. Hay otras muy grandes e infinitas islas alrededor, por todas las partes della, que todas estaban y las vimos las más pobladas y llenas de naturales gentes, indios dellas, que puede ser tierra poblada en el mundo. La tierra firme, que está de esta isla por lo más cercano docientas y cincuenta leguas, pocas más, tiene de costa de mar más de diez mil leguas descubiertas y cada día se descubren más, todas llenas como una colmena de gentes en lo que hasta el año de cuarenta y uno se ha descubierto, que parece que puso Dios en aquellas tierras todo el golpe o la mayor cantidad de todo el linaje humano.

Todas estas universas e infinitas gentes, a toto genere, crio Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son así mesmo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complisión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad; que ni hijos de príncipes y señores entre nosotros, criados en regalos y delicada vida no son más delicados que ellos, aunque sean de los que entre ellos son de linaje de labradores. Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales, y por esto no soberbias, no ambiciosas, no cudiciosas. Su comida es tal que la de los Santos Padres

en el desierto no parece haber sido más estrecha ni menos deleitosa ni pobre. Sus vestidos comúnmente son en cueros, cubiertas sus vergüenzas, y cuando mucho cúbrense con una manta de algodón que será como vara y media o dos varas de lienzo en cuadra. Sus camas son encima de una estera y cuando mucho duermen en unas como redes colgadas que en lengua de la isla Española llamaban hamacas. Son eso mesmo de limpios y desocupados y vivos entendimentos; muy capaces y dóciles para toda buena doctrina, aptísimos para recebir nuestra santa fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres, y las que menos impedimentos tienen para esto que Dios crio en el mundo. Y son tan importunas desque una vez comienzan a tener noticia de las cosas de la fe, para saberlas, y en ejercitar los sacramentos de la Iglesia y el culto divino, que digo verdad que han menester los religiosos para sufrillos ser dotados por Dios de don muy señalado de paciencia, y, finalmente, yo he oído decir a muchos seglares españoles de muchos años acá y muchas veces, no pudiendo negar la bondad que en ellos ven: «Cierto, estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo si solamente conocieran a Dios».

En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos. Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruillas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad, de las cuales algunas pocas abajo se dirán, en tanto grado que habiendo en la isla Española sobre tres cuentos de ánimas que vimos, no hay hoy de los naturales della docientas personas.

Brevísima relación de la destruición de las Indias

Cristóbal de Villalón

(¿?-1588)

El Crotalón

No le faltaron motivos al autor de *El Crotalón* para ocultar su identidad bajo el seudónimo de «Cristóforo Gnósofo», esto es, el oscuro, tanto si se refiere al doble fondo de su escritura como si lo proyecta sobre un cristiano cualquiera. Porque nos hallamos ante un brillante polemista de la época del emperador y un reformista castellano buen conocedor de Erasmo y de los papeles luteranos que circulaban en los conventículos de Valladolid.

Todo esto cuadra a Cristóbal de Villalón, que fue profesor de aquella universidad y que tuvo problemas para obtener el grado en Teología. No se sabe bien si por cuestiones doctrinales o por su condición de cristiano nuevo, de converso.

En los preliminares de la obra Gnósofo se declara «natural de la ínsula de eutrapelia», es decir, ciudadano del buen humor y amigo de la ironía fina, que pretende enseñar y corregir los vicios de una sociedad pervertida contrahaciendo la invención de Luciano de Samosata (*c*. 120-180), famoso escritor griego de ascendencia siria, maestro en el diálogo satírico. Es autor del famoso *Gallo*, «donde hablando un gallo con su amo, un zapatero llamado Miglo, reprehendió los vicios de su tiempo».

Crotalón es voz griega que significa «juego de sonajas» o castañuelas y, en efecto, en el canto de este gallo que, a partir de Pitágoras, se reencarnó en infinitas formas, se mezclan folclore, literatura e historia contemporánea. Fiel al principio humanista de la «imitación compuesta», el autor combina materiales heterogéneos tomados de muy diversos autores, sobre la pauta principalmente del *Orlando el furioso* de Ariosto.

A una crítica corrosiva antieclesiástica y antiescolástica se añade la sátira social y misógina, y, aunque el autor se muestra partidario del emperador, se denuncia la guerra entre los príncipes cristianos y perfila las líneas de una sociedad utópica. Todo ello en una prosa desenfadada y sugestiva que presagia la picaresca, y en la que el autor, según declara, trata de «pintar con palabras».

Al lector curioso

Porque cualquiera persona en cuyas manos cayere este nuestro trabajo (si por ventura fuere digno de ser de alguno leído) tenga entendida la intención del auctor, sepa que por ser enemigo de la oçiosidad, por tener esperiençia ser el oçio causa de toda maliçia, queriéndose ocupar en algo que fuesse digno del tiempo que en ello se pudiesse consumir, pensó escrebir cosa que en apazible estilo pudiesse aprovechar. Y ansí imaginó cómo, debajo de una corteça apazible y de algún sabor, diesse a entender la maliçia en que los hombres emplean el día de hoy su vivir. Porque en ningún tiempo se pueden más a la verdad que en el presente verificar aquellas palabras que escribió Moysen en el Genessi: «Que toda carne mortal tiene corrompida y errada la carrera y regla de su vivir». Todos tuerçen la ley de su obligación. Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplaze más leer cosas del donaire: coplas, chançonetas y sonetos de placer, antes que oír cosas graves, prinçipalmente si son hechas en reprehensión, porque a ninguno aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad, por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façiçias*, fábulas, novelas y donaires, en los cuales, tomando sabor para leer, vengan a aprovecharse de aquello que quiere mi intinción. Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos endereçados en este mesmo fin. Como Ysopo y Catón, Aulo Gelio, Juan Bocacio, Juan Pogio florentín; y otros muchos que sería largo contar, hasta Aristóteles, Plutarco, Platón. Y Cristo enseñó con parábolas y exemplos al pueblo y a sus discípulos la doctrina celestial. El título de la obra es Crótalon: que es vocablo griego; que en castellano quiere decir: juego de sonajas, o terreñuelas, conforme a la

intinción del auctor.

Contrahaze el estilo y invención de Luçiano, famoso orador griego, en el su *Gallo*: donde hablando un gallo con un su amo çapatero llamado Miçilo reprehendió los viçios de su tiempo. Y en otros muchos libros y diálogos que escribió. También finge el auctor ser sueño imitando al mesmo Luçiano que al mesmo diálogo del *Gallo* llama *Sueño*. Y házelo el auctor porque en esta su obra pretende escrebir de diversidad de cosas y sin orden, lo cual es proprio de sueño, porque cada vez que despierta tornándose a dormir sueña cosas diversas de las que antes soñó. Y es de notar que por no ser tradución a la letra ni al sentido le llama contrahecho, porque solamente se imita el estilo.

Llama a los libros o diversidad de diálogos canto, porque es lenguage de gallo cantar. O porque son todos hechos al canto del gallo en el postrero sueño a la mañana, donde el estómago hace la verdadera digestión, y entonces los vapores que suben al çerebro causan los sueños y aquellos son los que quedan después. En las transformaciones de que en diversos estados de hombres y brutos se escriben en el proceso del libro, imita el auctor al heroico poeta Ovidio en su libro del *Methamorphoseos*, donde el poeta finge muchas transformaciones de bestias, piedras y árboles en que son convertidos los malos en pago de sus viçios y perverso vivir.

El Crotalón

Lazarillo de Tormes

No es un juego, literariamente hablando, decir que el autor de la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, que se publica anónima en 1553 y que tanto revuelo armó, es Lázaro de Tormes. Porque él es quien realmente escribe la autobiografía.

En la sociología literaria del siglo XVI ningún hombre de baja extracción podía esperar un biógrafo espontáneo. Si alguien como Lázaro González Pérez deseaba perpetuar su historia, debía buscar un pretexto para hacerlo; por ejemplo, fingir que alguien se lo había pedido. Y es lo que aquí ocurre. Una persona de cierto rango manda o pide al tal Lázaro, a quien entonces todos lo apellidan «de Tormes», que le escriba sobre un caso: qué le pasa a su mujer con un clérigo toledano y cómo él lo consiente; o cómo ha hecho para llegar desde tan bajo origen a tan venturoso estado, es decir, que le explique su *curriculum vitae*. En el primer sentido, el caso era, en la realidad y en la literatura, absolutamente común y mal podía empezar Lázaro diciendo que «eran cosas nunca vista ni oídas». La otra posibilidad la señala Erasmo para lograr una nobleza fingida, cosa muy frecuente entonces.

En cualquier caso —y nunca mejor dicho— Lázaro empieza a contar lo que lo ha constituido como la persona que es. Y lo hace con una gracia real en el relato y literaria en la forma verdaderamente deslumbrante. Había aprendido a contar de este modo las cosas con el ciego a quien sirvió o con el buldero tramposo que a todos engañaba. Y así se va tejiendo la maravilla: la carta se convierte en novela y, siendo escrita, gana con la recitación oral; está construida con materiales de acarreo tradicional, folclórico y culto, y configura un trasunto realista de la España del siglo XVI, al tiempo que pone en pie a uno de los personajes más consistentes de nuestra literatura.

De ahí que el *Lazarillo* pueda ser leído a derechas y a izquierdas según la posición que el lector adopte ante el retrato de Lázaro de

Tormes. El humanista que lo creó estaba suscitando el puro deleite de la perspectiva y una ambigüedad radical: estaba alumbrando un género nuevo que culminará en Cervantes.

Tratado primero

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue de esta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y, estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río.

Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre (que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho), con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, feneció su vida.

Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos, y vínose a vivir a la ciudad y alquiló una casilla y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas.

Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento. Este algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana. Otras veces, de día llegaba a la puerta en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. Yo, al principio de su entrada, pesábame

con él y habíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía; mas, de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne y en el invierno leños a que nos calentábamos.

De manera que, continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar. Y acuérdome que, estando el negro de mi padrastro trebejando con el mozuelo, como el niño vía a mi madre y a mí blancos y a él no, huía de él, con miedo, para mi madre, y, señalando con el dedo, decía:

—¡Madre, coco!

Respondió él riendo:

—¡Hideputa!

Yo, aunque bien mochacho, noté aquella palabra de mi hermanico, y dije entre mí: «¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!».

Lazarillo de Tormes

Cristóbal de Castillejo

(1491-1556)

Poesía

Aunque profesó como monje cisterciense, y mantuvo esta condición toda su vida, Cristóbal de Castillejo fue ante todo un cortesano. En la corte del rey Católico sirvió de paje a su nieto el infante don Fernando, hermano del futuro emperador Carlos, a quien este, nada más llegar a España, desplaza a Flandes. Seguramente fue entonces cuando Castillejo entró en el Císter de Valdeiglesias. Allí estuvo hasta que en 1525 volvió al servicio de su señor, en cuya corte de Viena actuó como secretario. Viajó por toda Europa ayudándose de beneficios eclesiásticos que recibía en su condición de monje aunque tenía generalizada fama de ser excesivamente liberal de costumbres.

Tal vez tenga que ver con esto último el predominio en su obra de poemas de tema amoroso, por más que los dos centrales —*Sermón de amores* y *Diálogo de las condiciones de las mujeres*— se revistan de propósito moralizador.

La crítica lo ha catalogado como un tradicionalista recalcitrante opuesto a la renovación alentada por Boscán y Garcilaso. Y es cierto que en un poema se burló de su desprecio de las formas métricas tradicionales castellanas, en las que, alega, Mena y Manrique expresan los mismos conceptos. Pero, al mismo tiempo, Castillejo atacó la vaciedad y falta de sinceridad de muchas coplas españolas cortesanas.

En las suyas palpita un impulso vital y un gozo de vivir netamente renacentistas. En sintonía con Aretino, con quien se relacionó, manifestó su anticortesanismo fustigando la falsedad de vida. Los poemas que aquí ofrecemos demuestran su maestría en la composición de villancicos y glosas, uno de los cuales, el de las

vacas, fue enormemente popular en el siglo XVI. Junto a ellos, deben resaltarse el «Canto de Polifemo», traducido de Ovidio, y algunos diálogos morales.

Junto a la proliferación de piezas de corte cancioneril, redimidas por el humor y la gracia vital, no deben infravalorarse las obras de devoción sincera, pareja la de Juan Ruiz o Lope.

GLOSA DE LAS VACAS

Guárdame las vacas,
carillejo, y besarte he;
si no, bésame tú a mí,
que yo te las guardaré.

En el troque que te pido,
gil, no recibes engaño;
no te muestres tan extraño
por ser de mí requerido.
Tan ventajoso partido
no sé yo quién te lo dé;
si no, bésame tú a mí,
que yo te las guardaré.

Por un poco de cuidado
ganarás de parte mía
lo que a ninguno daría
si no por don señalado.
No vale tanto el ganado
como lo que te daré;
si no, dámelo tú a mí,
que yo te las guardaré.

No tengo necesidad
de hacerte este favor,
sino sola la que amor
ha puesto en mi voluntad.
Y negarte la verdad
no lo consiente mi fe;
si no, quiéreme tú a mí,

que yo te las guardaré.

oh, cuántos me pidirían
lo que yo te pido a tí,
y en alcançarlo de mí
por dichosos se tendrían.
Toma lo que ellos querrían,
haz lo que te mandaré;
si no, mándame tú a mí,
que yo te las guardaré.

Mas si tú, Gil, por ventura
quieres ser tan perezoso,
que precies más tu reposo
que gozar d'esta dulçura,
yo, por darte a tí holgura,
el cuidado tomaré
que tú me beses a mí,
que yo te las guardaré.

Yo seré más diligente
que tú sin darme pasión,
porque con el galardón
el trabajo no se siente;
y haré que se contente
mi pena con el porqué,
que tú me beses a mí,
que yo te las guardaré.

RESPUESTA DE GIL

No soy tan descomedido,
pascuala, para mi daño,
que deste favor tamaño
me muestre desgradecido.
Si no lo haces fingido,
para ver lo que diré,

toma o dame lo que pides,
que yo te las guardaré.

Porque siempre he deseado
gozar de tu loçanía
y, de pura cobardía,
mis pasiones te he celado
no pensando ser amado.
Mas, agora que lo sé,
guarda tú lo que prometes,
que yo te las guardaré.

Y de mi fidelidad
puedes vivir sin temor
teniendo por fiador
mi querer y tu beldad,
y con tal seguridad
yo también descansaré.
Ámame tú como dices,
que yo te las guardaré.

Piensas que se hallarían
otros muchos por aquí
que en ser amados así
gran envidia me habrían.
Mas yo sé que no tendrían
la fe que yo te tendré,
ni te guardarán firmeza
como yo te la guardaré.

Porque de tu hermosura,
que me hace deseoso,
me vendrá ser orgulloso
por tenerte más segura.
Y pues por ti se procura,
por mí no le perderé,
tú no cures de las vacas,

que yo te las guardaré.

Mas hay un inconveniente
en esta tu petición:
que no me haces mención
más de besar solamente;
aunque te soy obediente
en esto no lo seré:
no me pongas tales leyes,
que no te las guardaré.

VILLANCICO

Allá miran ojos,
a do quieren bien.

Y bien que mirando
buscan su dolor,
fuérçalos amor
que estén de su bando
y digan callando
la causa por quién,
a do quieren bien.

Es fuerça mirar
donde hay afición,
y el que sin pasión
lo puede dexar
podráse llamar
amor de almacén,
pues no quieren bien.

Amor lisonjero
no puede forçarse,
ni no declararse
si es falso y ligero;
mas el verdadero

no sufre desdén
con quien quiere bien.

Que amor es la prueba
de la piedra imán:
los ojos se van
después que los ceba;
tras sí se los lleva
y el alma también,
a do quieren bien.

De aquí mil enojos
nos suelen nacer
por poco placer
de solos los ojos,
y que sus antojos
tormento nos den
por quien quiere bien.

Señora, los dos
erramos el tiro,
y siempre a vos miro,
y nunca a mí vos.
Maldígame dios
si no os quiero bien.

VILLANCICO

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

Pero ¿cómo dormirán
cercados en derredor
de soldados de dolor,
que siempre en armas están?
Los combates que les dan,
no los pudiendo sufrir,

no pueden dormir.

Alguna vez, de cansados
del angustia y del tormento,
se duermen que no lo siento,
que los hallo transportados;
pero los sueños pesados
no les quieren consentir
que puedan dormir.

Mas ya que duerman un poco,
están tan desvanecidos,
qu'ellos quedan aturdidos,
yo poco menos de loco;
y si los muevo y provoco
con cerrar y con abrir,
no pueden dormir.

Antología poética

Jorge de Montemayor

(1520-1561)

La Diana

Cuando, a mediados del siglo XVI, decae el interés de los lectores por los libros de caballerías y la novela sentimental, surge la novela pastoril. En su base está la égloga lírica clásica de Teócrito y Virgilio, modernizada por Petrarca y novelizada por Boccaccio. Se trata, por tanto, de una novela poética con pastores convertidos en damas y galanes que, entre músicas y lágrimas, muchas lágrimas, viven sus males de amor —enamoramientos, celos, enredos— en medio de una naturaleza idealizada y en un ambiente refinadísimo de ropas preciosas y joyas descrito con todo lujo —y nunca mejor dicho— de detalles.

En España la introdujo un portugués de Montemor o Velho, que castellanizó su apellido en Jorge de Montemayor. Américo Castro supone que fue su ascendencia judía la que lo llevó a poner tierra por el medio y a refugiarse en la irrealidad de una fantasía impregnada de melancolía. En España fue cantor en la capilla de las hijas del emperador y escribió poesía que tuvo algún problema con la Inquisición. Haciendo verdad lo tantas veces escrito, murió en una reyerta causada por los celos.

La trama novelesca de *La Diana* (1558-1559) está formada por un conjunto de casos amorosos que se entrelazan. Apenas hay movimiento y los actores que podríamos llamar principales insertan en sus parlamentos otras acciones, con lo que, en un ritmo circular lentísimo, se multiplican las perspectivas de contemplación de la vida amorosa. La novela no se mueve en el tiempo sino en el plano de las ideas, aunque estructuralmente todo converge hacia el palacio de ensueño de la sabia Felicia cuya agua milagrosa cura las heridas del

amor.

En ese marco se expone la teoría neoplatónica del amor que sustenta la novela. Nada tiene de extraño que todo ello, engastado en una prosa bella, suave y melódica, encantara a la clase culta cortesana que agotó diecisiete ediciones hasta el fin de siglo, al tiempo que aumentaban las traducciones e imitaciones.

Libro I

Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía no se esperaba menos que perderlla. Ya no lloraba el desventurado pastor el mal que la ausencia le prometía ni los temores del olvido le importunaban, porque vía cumplidas las profecías de su recelo tan en perjuicio suyo, que ya no tenía más infortunios con que amenazalle. Pues llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Ezla con sus aguas va regando, le vino a la memoria el gran contentamiento de que en algún tiempo allí gozado había, siendo tan señor de su libertad, como entonces sujeto a quien sin causa lo tenía sepultado en las tinieblas de su olvido. Consideraba aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apacentaba su ganado, poniendo los ojos en solo el interese que de traelle bien apacentado se le seguía, y las horas que le sobraban gastaba el pastor en solo gozar del suave olor de las doradas flores, al tiempo que la primavera, con las alegres nuevas del verano, se esparce por el universo; tomando a veces su rabel, que muy pulido en un zurrón siempre traía, otras veces una zampoña, al son de la cual componía los dulces versos con que de las pastoras de toda aquella comarca era loado. No se metía el pastor en la consideración de los malos o buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano ni la confianza y presunción de la dama celebrada por solo el voto y parecer de sus apasionados; tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado. En el campo se crio, en el campo apacentaba su ganado, y así no salían del campo sus

pensamientos, hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan. Venía, pues, el triste Sireno, los ojos hechos fuentes, el rostro mudado y el corazón tan hecho a sufrir desventuras que si la fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recibille. El vestido era de un sayal tan áspero como su ventura, un cayado en la mano, un zurrón del brazo izquierdo colgando. Arrimose al pie de una haya, comenzó a tender sus ojos por la hermosa ribera, hasta que llegó con ellos al lugar donde primero había visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana, aquella en quien Naturaleza sumó todas las perfecciones que por muchas partes había repartido. Lo que su corazón sintió, imagínelo aquel que en algún tiempo se halló metido entre memorias tristes. No pudo el desventurado pastor poner silencio a las lágrimas ni excusar los sospiros que del alma le salían.

La Diana

Lope de Rueda

(1510-1565)

Pasos

En una discusión sobre quién había sido «el primero que en España las sacó [las comedias] de mantillas y las puso en toldo, y vistió de gala y apariencia», señaló Cervantes, sin dudarlo, a Lope de Rueda, a cuyas representaciones había asistido. Y de él hizo este retrato literario:

> Fue natural de Sevilla [1510] y de oficio batihoja, que quiere decir los que hacen los panes de oro; fue admirado en la poesía pastoril, y en este modo ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja […]. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; adereçávanlas y dilatávanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas quatro figuras y otras muchas más hazía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso lo enterraron en la iglesia mayor de Córdoba…

Nos encontramos, pues, ante el primer hombre de teatro: «autor de comedias», título que entonces abarcaba también la condición de director de la compañía o empresario, de la que era, a la vez, primer actor y, por supuesto, autor. A partir de él quedó fijado el esquema de la representación teatral en una loa que abría la fiesta; la comedia dividida en actos por los *pasos*, después llamados *entremeses*, con el añadido de música y bailes.

Son los *pasos* anécdotas breves, cómicas o burlescas, protagonizadas por personajes que hablan en la lengua popular. Cabía ver en ellos pequeños cuadros de costumbres o un retrato

social caricaturesco. Pero la intención última es provocar la risa y su mayor valor radica en el arte del diálogo, por lo que el conjunto de los que a nosotros han llegado constituye un verdadero tesoro de creación lingüística. Sin duda alguna, el actor potenciaba con sus gestos la escritura.

El *Paso de las aceitunas*, precedente del cuento de la lechera, viene de la tradición oriental y lo había utilizado ya don Juan Manuel. Pero Lope de Rueda le dio vida nueva en una prosa expresionista de enorme fuerza cómica.

Las aceitunas

TORUVIO.— ¡Válame Dios, y qué tempestad ha hecho desd'el requebrajo del monte acá, que no parescía sino qu'el cielo se quería hundir y las nuves venir abaxo! Pues dezí agora: ¿qué os terná aparejado de comer la señora de mi muger? ¡Assí mala ravia la mate! ¡Oíslo! ¡Mochacha! ¡Mencigüela! ¡Si todos duermen en Zamora…! ¡Águeda de Toruégano! ¡Oíslo!

MENCIGÜELA.— ¡Jesús, padre! ¿Y havéisnos de quebrar las puertas?

TORUVIO.— ¡Mirá qué pico, mirá qué pico! ¿Y adónde está vuestra madre, señora?

MENCIGÜELA.— Allá está, en casa de la vezina, que le ha ido a ayudar a coser unas madexillas.

TORUVIO.— ¡Malas madexillas vengan por ella y por vos! ¡Andad y llamalda!

ÁGUEDA.— Ya, ya, el de los misterios, ya viene de hazer una negra carguilla de leña, que no hay quien se averigüe con él.

TORUVIO.— Sí…, ¿carguilla de leña le paresce a la señora? Juro al cielo de Dios que éramos yo y vuestro ahijado a cargalla y no podíamos.

ÁGUEDA.— Ya, noramaça sea, marido. ¡Y qué mojado que venís!

TORUVIO.— Vengo hecho una sopa d'agua. Muger, por vida vuestra, que me deis algo que cenar.

ÁGUEDA.— ¿Yo qué diablos os tengo de dar, si no tengo cosa ninguna?

MENCIGÜELA.— ¡Jesús, padre, y qué mojada que venía aquella leña!

TORUVIO.— Sí, después dirá tu madre qu'es el alva…

ÁGUEDA.— Corre, mochacha; adréçale un par de huevos

para que cene tu padre y hazle luego la cama. Yo's asseguro, marido, que nunca se os acordó de plantar aquel renuevo de azeitunas que rogué que plantássedes.

TORUVIO.— ¿Pues en qué me he detenido sino en plantalle como me rogastes?

ÁGUEDA.— Callad, marido. ¿Y adónde lo plantastes?

TORUVIO.— Allí junto a la higuera breval, adonde, si se os acuerda, os di un beso.

MENCIGÜELA.— Padre, bien puede entrar a cenar, que ya está adreçado todo.

ÁGUEDA.— Marido, ¿no sabéis qué he pensado? Que aquel renuevo de azeitunas que plantastes hoy, que de aquí a seis o siete años, llevará cuatro o cinco hanegas de azeitunas. Y que, poniendo plantas acá y plantas acullá, de aquí a veinte y cinco o treinta años, ternéis un olivar hecho y drecho.

TORUVIO.— Esso es la verdad, muger; que no puede dexar de ser lindo.

ÁGUEDA.— Mirá, marido, ¿sabéis qué he pensado? Que yo cogeré el azeituna y vos la acarrearéis con el asnillo y Mencigüela la venderá en la plaça. Y mira, mochacha, que te mando que no me des menos el celemín de a dos reales castellanos.

TORUVIO.— ¿Cómo a dos reales castellanos? ¿No veis qu'es cargo de consciencia y nos llevará al amotazén cada'l día la pena? Que basta pedir a catorze o quinze dineros por celemín.

ÁGUEDA.— Callad, marido, qu'es el veduño de la casta de los de Córdova.

TORUVIO.— Pues aunque sea de la casta de los de Córdova, basta pedir lo que tengo dicho.

ÁGUEDA.— Ora no me quebréis la cabeça. Mira, mochacha, que te mando que no las des menos el celemín de a dos reales castellanos.

TORUVIO.— ¿Cómo a dos reales castellanos? Ven acá, mochacha, ¿a cómo has de pedir?

MENCIGÜELA.— A como quisiéredes, padre.

TORUVIO.— A catorze o quinze dineros.

MENCIGÜELA.— Assí lo haré, padre.

ÁGUEDA.— ¿Cómo «assí lo haré, padre?». Ven acá, mochacha: ¿a cómo has de pedir?

MENCIGÜELA.— A como mandárades, madre.

ÁGUEDA.— A dos reales castellanos.

TORUVIO.— ¿Cómo a dos reales castellanos? Yo's prometo que, si no hazéis lo que yo os mando, que os tengo de dar más de dozientos correonazos. ¿A cómo has de pedir?

MENCIGÜELA.— A como dezís vas, padre.

TORUVIO.— A catorze o quinze dineros.

MENCIGÜELA.— Assí lo haré, padre.

ÁGUEDA.— ¿Cómo «assí lo haré, padre?». Tomá, tomá, hazé lo que yo's mando.

TORUVIO.— Dexad la mochacha.

MENCIGÜELA.— ¡Ay, madre! ¡Ay, padre, que me mata!

ALOXA.— ¿Qué's esto, vezinos? ¿Por qué maltratáis ansí la mochacha?

ÁGUEDA.— ¡Ay, señor! Este mal hombre que me quiere dar las cosas a menos precio y quiere echar a perder mi casa. ¡Unas azeitunas que son como nuezes!

TORUVIO.— Yo juro a los huessos de mi linage que no son ni aun como piñones.

ÁGUEDA.— ¡Sí son!

TORUVIO.— ¡No son!

ALOXA.— Ora, señora vezina, hazéme tamaño plazer que os entréis allá dentro, que yo lo averiguaré todo.

ÁGUEDA.— Averigüe o póngase todo del quebrantos.

ALOXA.— Señor vezino, ¿qué son de las azeitunas? Sacaldas acá fuera, que yo las compraré, aunque sean veinte hanegas.

TORUVIO.— Que no, señor, que no es d'essa manera que vuessa merced se piensa; que no están las azeitunas aquí en casa, sino en la heredad.

ALOXA.— Pues traeldas aquí, que yo's las compraré todas al precio que justo fuere.

MENCIGÜELA.— A dos reales quiere mi madre que se vendan el celemín.

ALOXA.— Cara cosa es essa.

TORUVIO.— ¿No le paresce a vuessa merced?

MENCIGÜELA.— Y mí padre a quinze dineros.

ALOXA.— Tenga yo una muestra d'ellas.

TORUVIO.— ¡Válame Dios, señor! Vuessa merced no me quiere entender… Hoy he yo plantado un renuevo de azeitunas y dize mi muger que de aquí a seis o siete años llevará cuatro o cinco hanegas de azeituna y qu'ella la cogería y que yo la acarreasse y la mochacha la vendiese. Y que, a fuerça de drecho, havía de pedir a dos reales por cada celemín. Yo, que no; y ella, que sí. Y sobre esto ha sido la cuistión.

ALOXA.— ¡Oh, qué graciosa cuistión! Nunca tal se ha visto. ¡Las azeitunas no están plantadas y ha llevado la mochacha tarea sobre ellas!

Pasos

Bernal Díaz del Castillo

(*c.* 1495-1584)

Historia verdadera de la conquista de la Nueva España

Castellano de Medina del Campo, Bernal Díaz del Castillo nos ha dejado la mejor crónica literaria de Indias. Probablemente tuvo solo formación de «cartilla y péñola». Se alistó joven en la expedición de Pedrarias Dávila al Darién y de allí pasó a Cuba donde terminó por unirse a Hernán Cortés, de quien él dice que fue asesor. Participó en más de cien batallas aunque confiesa que era miedoso y que antes de entrar en acción «orinaba una o dos veces». Tras hacer dos visitas a la corte en busca de recompensa, consiguió que le dieran una encomienda —«buenos indios»— en Guatemala. Se atribuía el mérito de haber «roto el hierro» de marcar a los indios como esclavos, pero denunció las exageraciones del padre Las Casas.

Ya mayor y casi ciego, decidió escribir la historia de la conquista de Nueva España, «porque haya forma memorable de nuestras conquistas» y para rebatir a López de Gómara que hablaba por meras referencias y todo lo atribuía a Cortés, quien —dice— escribía también «en su loor y no de nuestros valerosos soldados». Él habla fundamentalmente de lo que vivió apoyado en el recuerdo, hasta el punto de que bien pudiera titular el libro «Memorias de la conquista».

Su relato se centra en el lustro 1517-1522. Sin distinguir hechos insignes y hechos insignificantes, va describiendo con plasticidad excepcional todo lo que le viene a la pluma. Escribe hablando y, así, interrumpe a veces el hecho central de una narración para describir

con todo detalle un caballo o las gestas de un soldado. Los personajes van definiéndose por sus acciones, pero tiene tal intuición narrativa que, por ejemplo, al contar la batalla de México, ofrece la perspectiva de lo que acontece desde los tres puntos de ataque.

Para Bernal Díaz del Castillo la conquista fue una gesta de Dios, aunque él no cree en el milagrerismo. Al igual que otros cronistas no evita proyectar sobre lo que cuenta, la mitología del sueño de las tierras rebosantes de oro, con hombres caudatos, amazonas y sirenas. Pero a todo se sobrepone su realismo. Es magnífica, sobre todo, la parte que se refiere a México. Allí brilla esplendorosa la grandeza de la lucha de dos imperios que alumbraba el nacimiento de una nueva edad.

Del grande e solene rescibimiento que nos hizo el gran Montezuma a Cortés y a todos nosotros en la entrada de la gran cibdad de México

Y el gran Montezuma venía muy ricamente ataviado, según su usanza, y traía calzados unos como cotaras, que ansí se dice lo que se calzan: las suelas de oro y muy preciada pedrería por encima de ellas. E los cuatro señores que le traían de brazo venían con rica manera de vestidos a su usanza, que paresce ser se los tenían aparejados en el camino para entrar con su señor, que no traían los vestidos con los que nos fueron a rescebir. E venían, sin aquellos cuatro señores, otros cuatro grandes caciques que traían el palio sobre sus cabezas y otros muchos señores que venían delante del gran Montezuma barriendo el suelo por donde había de pisar, y le ponían mantas porque no pisase la tierra. Todos estos señores ni por pensamiento le miraban en la cara, sino los ojos bajos e con mucho acato, eceto aquellos cuatro debdos e sobrinos suyos que le llevaban de brazo. E como Cortés vio y entendió e le dijeron que venía el gran Montezuma, se apeó del caballo; y desque llegó cerca de Montezuma, a una se hicieron grandes acatos. El Montezuma le dio el bienvenido e nuestro Cortés le respondió con doña Marina que él fuese el muy bienestado. E parésceme que el Cortés, con la lengua doña Marina, que iba junto a Cortés, le daba la mano derecha, y el Montezuma no la quiso e se la dio al Cortés. Y entonces sacó Cortés un collar, que traía muy a mano, de unas piedras de vidrio, que ya he dicho que se dicen margajitas, que tienen dentro de sí muchas labores e diversidad de colores, y venía ensartado en unos cordones de oro con almizcle, porque diesen buen olor, y se le echó al cuello el gran Montezuma. Y cuando se le puso le iba abrazar, y

aquellos grandes señores que iban con el Montezuma detuvieron el brazo a Cortés, que no le abrazase, porque lo tenían por menosprecio. Y luego Cortés, con la lengua doña Marina, le dijo que holgaba agora su corazón en haber visto un tan gran príncipe y que le tenía en gran merced la venida de su persona a les rescebir y las mercedes que le hace a la contina. Entonces el Montezuma le dijo otras palabras de buen comedimiento e mandó a dos de sus sobrinos, de los que le traían de brazo, que era el señor de Tezcuco y el señor de Cuyuacán, que se fuesen con nosotros hasta aposentarnos, y el Montezuma con los otros dos sus parientes, Cuedlavaca y el señor de Tacuba, que le acompañaban, se volvió a la cibdad. Y también se volvieron con él todas aquellas grandes compañías de caciques y principales que le habían venido acompañar. Cuando se volvían con su señor, estábamoslos mirando cómo iban todos los ojos puestos en tierra, sin miralle y muy arrimados a la pared, e con gran acato le acompañaban. E ansí tuvimos lugar nosotros de entrar por las calles de México sin tener tanto embarazo. Quiero agora decir la multitud de hombres e mujeres e muchachos que estaban en las calles e azoteas y en canoas en aquellas acequias que nos salían a mirar. Era cosa de notar, que agora que lo estoy escribiendo se me representa todo delante de mis ojos, como si ayer fuera cuando esto pasó. Y considerada la cosa e gran merced que Nuestro Señor Jesucristo fue servido darnos gracia y esfuerzo para osar entrar en tal cibdad e me haber guardado de muchos peligros de muerte, como adelante verán. Doile muchas gracias por ello, que a tal tiempo me ha traído para podello escrebir, e aunque no tan cumplidamente como convenía y se requiere. E dejemos palabras, pues las obras son buen testigo de lo que digo en alguna desta parte. E volvamos a nuestra entrada en México, que nos llevaron aposentar a unas grandes casas donde había aposentos para todos nosotros, que habían sido de su padre del gran Montezuma, que se decía Axayaca, adonde en aquella sazón tenía el Montezuma sus grandes adoratorios de ídolos. E tenía una recámara muy secreta de

piezas y joyas de oro, que era como tesoro de lo que había heredado de su padre Axayaca, que no tocaba en ello. Y ansimismo nos llevaron aposentar aquella casa por causa que, como nos llamaban teules e por tales nos tenían, que estuviésemos entre sus ídolos como teules que allí tenía.

Historia verdadera de la conquista de la Nueva España

Teresa de Jesús

(1515-1582)

Libro de la vida

Decía Unamuno que la mística es, en gran parte, filología. Cuando Teresa de Jesús, monja carmelita de la Encarnación de Ávila, empezó a tener experiencias espirituales extraordinarias, no acertaba a expresarlas: eran inefables. Ella había tenido la formación común de la burguesía abulense, aunque su padre, descendiente de judíos conversos, la había familiarizado con la lectura desde muy niña, afición que cultivará toda la vida, lamentando que la cultura estuviera entonces reservada a los varones.

A partir de aquel cambio en su vida interior amplió Teresa de Jesús las lecturas y se enriqueció en el trato con algunos de los mejores teólogos y espirituales españoles. Ellos le pidieron que escribiera aquellas experiencias íntimas, al tiempo que la monja sentía el impulso incontenible de comunicarlos.

Tropezaba con el problema de que no había modelos de que servirse. Intuyó pronto que lo mejor era escribir en vivo, fomentando la reviviscencia de lo experimentado. Y sobre todo, que para comunicar lo que de suyo es inefable, no tenía otro remedio que echar mano del lenguaje literario, único en el que la palabra puede trascender lo doctrinal y construir sentidos nuevos. Lo hizo con plena conciencia excusándose de ello «por ser mujer». Fue un ejercicio nuevo en las letras españolas. Y difícil; en un determinado momento la oiremos exclamar: «Deshaciéndome estoy, hermanas, por daros a entender esta operación de amor, y no sé cómo».

Escribe en diálogo y en tenor coloquial, con una ortografía que pretende reflejar la entonces titubeante pronunciación popular. Titulaba su primer escrito «La manera de oración que ahora tengo»;

era lo que le pedían. Pero desde el comienzo se desliza hacia lo autobiográfico y terminará siendo el *Libro de la vida*: según ella «mi alma». Exacto. Ahí está Teresa de Jesús entera proyectada sobre el fondo de la España de su época espiritualmente convulsa.

Cuando en 1588 fray Luis de León edita la obra teresiana, afirma que en la gracia, compostura y elegancia natural de su estilo, duda que haya en nuestra lengua quien la iguale.

La mudanza de la vida y de los manjares me hizo daño a la salud, que, aunque el contento era mucho, no bastó. Comenzáronme a crecer los desmayos y diome un mal de corazón tan grandísimo, que ponía espanto a quien le veía, y otros muchos males juntos, y así pasé el primer año con harta mala salud, aunque no me parece ofendí a Dios en él mucho. Y como era el mal tan grave que casi me privaba el sentido siempre y algunas veces del todo quedaba sin él, era grande la diligencia que traía mi padre para buscar remedio; y como no le dieron los médicos de aquí, procuró llevarme a un lugar adonde había mucha fama de que sanaban allí otras enfermedades, y así dijeron harían la mía. Fue conmigo esta amiga que he dicho que tenía en casa, que era antigua. En la casa que era monja no se prometía clausura.

Estuve casi un año por allá, y los tres meses de él padeciendo tan grandísimo tormento en las curas que me hicieron tan recias, que yo no sé cómo las pude sufrir; y en fin, aunque las sufrí, no las pudo sufrir mi sujeto, como diré. Había de comenzarse la cura en el principio del verano, y yo fui en el principio del invierno. Todo este tiempo estuve en casa de la hermana que he dicho que estaba en la aldea, esperando el mes de abril, porque estaba cerca, y no andar yendo y viniendo.

Cuando iba, me dio aquel tío mío que tengo dicho que estaba en el camino, un libro: llámase Tercer Abecedario, que trata de enseñar oración de recogimiento; y puesto que este primer año había leído buenos libros (que no quise más usar de otros, porque ya entendía el daño que me habían hecho, no sabía cómo proceder en oración ni cómo recogerme, y así holguéme mucho con él y determinéme a seguir aquel camino con todas mis fuerzas. Y como ya el Señor me había dado don de lágrimas y gustaba de leer,

comencé a tener ratos de soledad y a confesarme a menudo y comenzar aquel camino, teniendo a aquel libro por maestro. Porque yo no hallé maestro, digo confesor, que me entendiese, aunque le busqué, en veinte años después de esto que digo, que me hizo harto daño para tornar muchas veces atrás y aun para del todo perderme; porque todavía me ayudara a salir de las ocasiones que tuve para ofender a Dios.

Libro de la vida

Fray Luis de Granada

(1504-1588)

Introducción del símbolo de la fe

«Hijo de una mujer tan pobre que vivía de la limosna que le daban a la puerta de un monasterio», el dominico fray Luis de Granada que así lo recordaba, fue una de las figuras más populares en la España del siglo XVI. Discípulo del radical Melchor Cano y de Bartolomé de Carranza que más tarde sería procesado por la Inquisición, tuvo también gran amistad con el padre Juan de Ávila, otro gran predicador popular.

Entre sus obras destacan el *Libro de oración y meditación* y la *Guía de pecadores*, que no se libraron del índice de libros prohibidos de 1559, pero alcanzaron una enorme difusión en Europa. Su *Introducción del símbolo de la fe* (1583-1586) constituye, sin embargo, una aportación de envergadura a la Contrarreforma católica.

No es extraño que en una época de generalizada controversia espiritual se haya vuelto los ojos a los *Hexaemeron* ('obra de los seis días de la creación') que en los siglos IV y V habían escrito, en griego y en latín respectivamente, San Basilio y San Ambrosio para combatir otras cosmogonías religiosas. Erasmo las reeditó en 1527 y 1532. Fray Luis de Granada los replantea centrando la atención en dos polos: el mundo animal, y el hombre como microcosmos, en la línea de los discursos renacentistas de la dignidad del hombre.

Sin duda, la primera parte de esta gran enciclopedia cristiana, «en la cual se trata de la creación del mundo para venir las criaturas al conocimiento del Creador» es la más literaria. La imagen de la naturaleza como libro, a la que van ligadas la de «espejo» para contemplar a Dios y la de la «música acordada», venían de antiguo. Granada les imprime un sello propio al plantearlas desde una

perspectiva sensorial.

Granadino como él, García Lorca veía a fray Luis «humilde y preciosista, hombre de rincón y de miradas». Para él había sido decisiva su larga estancia en el convento de Escalacoeli —nombre bien sugestivo— en plena serranía cordobesa, donde se familiarizó con la naturaleza y la contemplación. Pedro Salinas añade que en las páginas de la *Introducción* «la realidad se volatiliza al calor poético de su estilo y nos deja su esencia poética final. Todo por arte de magia [literaria. Su realismo] es, en efecto, el que más se merece el estilo de mágico».

De la consideración del mundo mayor y de sus partes más principales

Pues la hermosura del cielo, ¿quién la explicará? ¡Cuán agradable es en medio del verano en una noche serena ver la luna llena y tan clara, que encubre con su claridad la de todas las estrellas! ¡Cuánto más huelgan los que caminan de noche por el estío con esta lumbrera, que con el sol, aunque sea mayor! Mas estando ella ausente, ¿qué cosa más hermosa y que más descubra la omnipotencia y hermosura del Criador, que el cielo estrellado con tanta variedad y muchedumbre de hermosísimas estrellas, unas muy grandes y resplandecientes, y otras pequeñas, y otras de mediana grandeza, las cuales nadie puede contar sino solo aquel que las crio? Mas la costumbre de ver esto tantas veces nos quita la admiración de tan gran hermosura y el motivo que ella nos da para alabar aquel soberano pintor que así supo hermosear aquella tan gran bóveda del cielo.

Si un niño naciese en una cárcel, y creciese en ella hasta la edad de veinticinco años sin ver más de lo que estaba dentro de aquellas paredes, y fuese hombre de entendimiento, la primera vez que, salido de aquella oscuridad, viese el cielo estrellado en una noche serena, ciertamente no podría este dejar de espantarse de tan gran ornamento y hermosura y de tan gran número de estrellas que vería a cualquier parte que volviese los ojos, o hacia Oriente u Occidente, o a la banda del Norte o del Mediodía, ni podría dejar de decir: ¿quién pudo esmaltar tan grandes cielos con tantas piedras preciosas y con tantos diamantes tan resplandecientes? ¿Quién pudo criar tan gran número de lumbreras y lámparas para dar luz al mundo? ¿Quién pudo pintar una tan hermosa podería con tantas diferencias de flores, sino algún hermosísimo y potentísimo Hacedor?

Maravillado de esta obra un filósofo gentil, dijo: Intuere coelum, et philosophare. Quiere decir: Mira al cielo, y comienza a filosofar; que es decir: Por la gran variedad y hermosura que ahí verás, conoce y contempla la sabiduría y omnipotencia del autor de esa obra. Y no menos sabía filosofar en esta materia el Profeta, cuando decía: «Veré, Señor, tus cielos, que son obra de tus manos, la luna y las estrellas que tú formaste».

Y si es admirable la hermosura de las estrellas, no menos lo es la eficacia que tienen en influir y producir todas las cosas en este mundo inferior, y especialmente el sol, el cual así como se va desviando de nosotros (que es por la otoñada), todas las frescuras y arboledas pierden juntamente con la hoja su hermosura, hasta quedar desnudas, estériles y como muertas. Y en dando la vuelta y llegándose a nosotros, luego los campos se visten de otra librea, y los árboles se cubren de flores y hojas, y las aves, que hasta entonces estaban mudas, comienzan a cantar y chirriar, y las vides y los rosales descubren luego sus yemas y capullos, aparejándose para mostrar la hermosura que dentro de sí tienen encerrada. Finalmente es tanta la dependencia que este mundo tiene de las influencias del cielo, que por muy poco espacio que se impida algo de ellas (como acaece en los eclipses del sol y de la luna y en los entrelunios), luego sentimos alteraciones y mudanzas en los cuerpos humanos, mayormente en los más flacos y enfermos.

Introducción del símbolo de la fe

Fray Luis de León

(1527-1591)

De los nombres de Cristo

A fines de un mes de junio, tres frailes agustinos, retirados del mundanal ruido en un hermoso huerto junto al salmantino río Tormes, dialogan sobre los nombres de Cristo. El primero de ellos, Marcelo, trasunto de fray Luis de León, comienza recordando que «todas las cosas viven y tienen ser en nuestro entendimiento, cuando las entendemos y cuando las nombramos en nuestras bocas y lenguas». Convertido de este modo en un microcosmos, el hombre puede tratar de asimilar lo que significaban los nombres de Cristo, que en sí mismo recapitula todo lo creado y la realidad de Dios.

Empieza fray Luis a redactar los *Nombres* en la cárcel inquisitorial de Valladolid adonde lo llevaron con otros tres compañeros de claustro universitario, acusados todos ellos de rebajar el valor de la Vulgata (versión latina de la Biblia), exaltando la *veritas hebraica*. Con más suerte que dos de sus amigos, fallecidos en la húmeda prisión, pudo fray Luis volver a Salamanca victorioso. Su alma, sin embargo, estaba marcada, y aunque siguió batallando hasta la muerte —«Ab ipso ferro» era su emblema, refiriéndose al árbol que crece cuanto más lo podan—, la escritura de los *Nombres* refleja una visión pesimista del mundo y una tensión hacia el triunfo de la verdad sobre las tinieblas, incluso en el plano social donde fray Luis, descendiente de conversos, defiende la igualdad de derechos «pues que todos somos del mismo linaje».

No era fray Luis —Eugenio Asensio lo ha subrayado— un biblista puro. En los *Nombres* condensa toda la tradición exegética, patrística y teológica. Era «teólogo y artista de la palabra», de tal modo que en el texto se funden armoniosamente la función teológica y la función

estética.

En la variedad y riqueza del diálogo presenta el libro una arquitectura que traduce «la estructura armoniosa del mundo», y la prosa hace lo mismo al incorporar el «número» que es la cadencia rítmica que, según Plotino, «caracteriza las armonías sensibles». Es el «camino nuevo y no usado» que fray Luis declara haber abierto en la lengua castellana.

Por todo ello la crítica considera los *Nombres* como cima de la prosa castellana del Siglo de Oro.

De los nombres en general

Explícase la naturaleza del nombre, qué oficio tiene, por qué fin se introdujo y en qué manera se suele poner. […]

Y a lo otro, Juliano, que propusistes, que siendo Dios un abismo de ser y de perfección infinita, y habiendo de ser el nombre imagen de lo que nombra, cómo se podía entender que una palabra limitada alcanzase a ser imagen de lo que no tiene limitación, algunos dicen que este nombre, como nombre que se le puso Dios a sí mismo, declara todo aquello que Dios entiende de sí, que es el concepto y verbo divino que dentro de sí engendra entendiéndose; y que esta palabra que nos dijo y que suena en nuestros oídos, es señal que nos explica aquella palabra eterna e incomprensible que nace y vive en su seno, así como nosotros con las palabras de la boca declaramos todo lo secreto del corazón. Pero, como quiera que esto sea, cuando decimos que Dios tiene nombres propios, o que este es nombre propio de Dios, no queremos decir que es cabal nombre, o nombre que abraza y que nos declara todo aquello que hay en Él. Porque uno es el ser propio, y otro es el ser igual o cabal. Para que sea propio basta que declare, de las cosas que son propias a aquella de quien se dice, alguna de ellas; mas, si no las declara todas entera y cabalmente, no será igual. Y así a Dios, si nosotros le ponemos nombre, nunca le pondremos un nombre entero y que le iguale, como tampoco le podemos entender como quien Él es entera y perfectamente; porque lo que dice la boca es señal de lo que se entiende en el alma. Y así, no es posible que llegue la palabra adonde el entendimiento no llega.

Monte

Se le da a Cristo el nombre de *Monte*; qué significa este en la Escritura, y por qué se le atribuye a Cristo. […]

Salido he de mi camino, llevado de la golosina del verso; mas volvamos a él. Y habiendo dicho esto Marcelo, y tomando un poco de aliento, quería pasar adelante; mas Juliano, deteniéndole, dijo:

—Antes que digáis más, me decid, Marcelo: ¿este común amigo nuestro que nombrasteis, cuyos son estos versos, quién es? Porque, aunque yo no soy muy poeta, hanme parecido muy bien; y debe hacerlo ser el sujeto cual es, en quien solo a mi juicio se emplea la poesía como debe.

—Gran verdad, Juliano, es —respondió al punto Marcelo— lo que decís. Porque este es solo digno sujeto de la poesía; y los que la sacan de él, y, forzándola, la emplean, o por mejor decir, la pierden en argumentos de liviandad, habían de ser castigados como públicos corrompedores de dos cosas santísimas: de la poesía y de las costumbres. La poesía corrompen, porque sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para, con el movimiento y espíritu de ella, levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los Profetas casi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios, como los que, incitados por otras causas sobrehumanas, hablaron, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que los otros hombres no veían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes.

De los nombres de Cristo

Fray Luis de León

(1527-1591)

Poesía

Por boca de un personaje ficticio dice fray Luis en la dedicatoria de los *Poemas* a su amigo Portocarrero que son unas «obrecillas» que se le cayeron como de entre las manos cuando era mozo y casi niño. Debe entenderse como un tópico ligado al decoro social —para un personaje importante la poesía no podía ser más que una actividad secundaria y privada—, y de ahí que los mejores poetas del siglo de oro no vieran publicada su obra en vida. Pero añade fray Luis algo importante: que se dedicó a la poesía «por inclinación de [su] estrella». Se sabe, pues, y se confiesa poeta, y toda su obra termina gravitando hacia la poesía.

Apareció su obra lírica, editada por Quevedo, en 1631: veintitrés poemas propios, setenta traducciones en su mayor parte de los clásicos latinos —Virgilio y Horacio sobre todo— a los que se añaden algunos griegos; Petrarca, Bembo y Ausiàs March; y, finalmente, traducciones sacras, de veinticuatro salmos, un capítulo de los Proverbios y todo el Libro de Job en tercetos. No faltan algunas imitaciones, entre ellas cinco sonetos amorosos, uno de los cuales, aquí reproducido, era para Menéndez Pelayo «de las cosas más bellas y delicadas que hay en castellano».

Pondera fray Luis la dificultad que supone hacer que los poemas clásicos «hablen en castellano», y, en verdad sus traducciones encierran gran originalidad. Pero, a la vez, abre un camino nuevo en la poesía de creación, que tiene poco que ver con lo que entonces se hacía. Se adivina, sí, al fondo a Garcilaso, pero no hay villancicos ni romances, ni canciones: «Quería escribir en lengua vulgar no en tradición vulgar», dice Alberto Blecua. Además, al incorporar la gran

tradición clásica y bíblica «quiso ser, y fue, el primer poeta humanista en lengua vulgar».

Utilizó abundantemente para ello la «imitación compuesta» que los humanistas identificaban, siguiendo a Séneca, con la tarea de la abeja que liba aquí y allá pero fabrica su propia miel. Quien lea, por ejemplo, la oda «Al licenciado Juan de Grial», puede simplemente gustar la preciosa pintura del otoño en vísperas de comenzar el tiempo de trabajo. Pero gozará más si, apoyado en la lectura del conjunto de la poesía de fray Luis, tan estructuradamente armoniosa, percibe el diálogo de unos poemas con otros y escucha atento los ecos. Y aún puede avanzar más, si compara este poema con la «praelectio» que, en vísperas del curso 1487, escribió Poliziano.

Se ha hablado mucho de la serenidad en la poesía de fray Luis. Dámaso Alonso lo bautizó como «un poeta doloroso», porque sus versos reflejan la tensión ascensional de la que hablamos a propósito de *Los nombres de Cristo*. Pero le bastan pocos versos para entreabrir el espacio de la inmensidad de la belleza y la armonía.

Agora con la aurora se levanta
mi Luz; agora coge en rico nudo
el hermoso cabello; agora el crudo
pecho ciñe con oro, y la garganta;

agora vuelta al cielo, pura y santa,
las manos y ojos bellos alza, y pudo
dolerse agora de mi mal agudo;
agora incomparable tañe y canta.

Ansí digo y, del dulce error llevado,
presente ante mis ojos la imagino,
y lleno de humildad y amor la adoro;

mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo, y conociendo el desatino,
la rienda suelta largamente al lloro.

Poesía

Fernando de Herrera

(1534-1597)

Poesía

Francisco Pacheco, que publicó, póstuma, su obra, lo retrató en su *Libro de ilustres y memorables varones*: la cabeza coronada de laurel, como Petrarca en el Capitolio; la mirada retraída y un cierto aire de distancia y melancolía. Sus amigos de la Academia de Juan de Mal Lara y del círculo de los condes de Gelves lo bautizaron como «el Divino». Él, Fernando de Herrera, no pasó de clérigo de menores y vivió toda su vida de un modesto beneficio parroquial. Pero cifró todo su empeño en triunfar en y por las letras a las que se consagró por entero.

En 1580 publicó las *Obras de Garcilaso con anotaciones*. Verso a verso va señalando las posibles fuentes, glosando y precisando. Al hilo de todo ello construye, en realidad, un «Arte poética». Dos años más tarde, aparecen *Algunas obras*, noventa y un poemas suyos o en 1617 otros trescientos sesenta y cinco que integran un cuidadosísimo cancionero. Alguien hizo desaparecer a su muerte una edición completa de la poesía que él había dejado preparada para la impresión. Con el título de *Versos de Fernando de Herrera* publicó Pacheco en 1617 trescientos sesenta y cinco poemas. En las anticipadas en 1582 se leen numerosas variantes, lo que origina un gran problema textual.

En el ámbito cultural de Herrera se consideraba superior el canto heroico. Él, que también pulsó con éxito esa cuerda, «siguiendo el d'Amor tirano», se ciñó sobre todo a la intimista. La crítica lo achacó desde pronto a un amor secreto con la condesa de Gelves, y tejió una novela sentimental con final desastroso para Herrera. No hubo tal. Más que un enamorado —dice Salinas— Herrera es un representante,

en línea neoplatónica, de la poesía amorosa, que se vive tanto como se escribe.

Según el concepto platónico, el amor entra e hiere por los ojos: «En tus ojos mis ojos encendiendo», escribe «el Divino». Esa luz que condensa la suprema belleza y todo bien es un polo de atracción contra el que milita la fuerza de la pasión. En paralelo pugnan el autoengaño de la esperanza y la certeza de la desilusión. Así lo confiesa en el primer poema: «Subí a do el fuego más me enciende y arde / cuanto más la esperanza se desvía». Y en esa tensión, con una emoción filtrada por el rigor de la forma artística, construye Fernando de Herrera una soberana filosofía del amor.

Soneto I

Osé y temí, mas pudo la osadía
tanto que desprecié el temor cobarde;
subí a do el fuego más se enciende y arde
cuanto más la esperanza se desvía.

Gasté en error la edad florida mía,
ahora veo el daño, pero tarde,
que ya mal puede ser que el seso guarde
a quien se entrega ciego a su porfía.

Tal vez pruebo (¿mas que vale?) alzarme
del grave peso que mi cuello oprime,
aunque falta a la poca fuerza el hecho.

Sigo al fin mi furor, porque mudarme
no es honra ya, ni justo que se estime
tan mal de quien tan bien rindió su pecho.

Soneto XII

Yo voy por esta solitaria tierra
de antiguos pensamientos molestado,
huyendo el resplandor del sol dorado,
que de sus puros rayos me destierra.

El paso a la esperanza se me cierra,
de una ardua cumbre a un cerro vo enriscado,
con los ojos volviendo al apartado
lugar, solo principio de mi guerra.

Tanto bien representa la memoria
y tanto mal encuentra la presencia,
que me desmaya el corazón vencido.

¡Oh crueles despojos de mi gloria!
desconfianza, olvido, celo, ausencia,
¿por qué cansáis a un mísero rendido?

Obra poética

San Juan de la Cruz

(1542-1591)

Poesía

Después de una infancia difícil —su madre, viuda muy joven, tuvo que andar de un sitio a otro en Castilla buscándose la vida— en Medina del Campo, donde por fin recalaron, Juan de Yepes logró entrar en el recién fundado Colegio de la Compañía, donde un jesuita humanista lo introdujo en los estudios literarios. Acababan de imprimirse allí en Medina los libros de Boscán y Garcilaso.

Se hizo carmelita y, con el nombre de Juan de Santo Matía, fue a estudiar a Salamanca. Eran los tiempos de fray Luis de León. Destacó en los estudios, pero él buscaba mayor soledad interior y pensó hacerse cartujo. Le salió al encuentro Teresa de Jesús que lo convenció para que encabezara la rama masculina de su Reforma descalza. Era ya Juan de la Cruz.

En los conventos teresianos, junto a la austeridad y la vida interior, se cultivaba la poesía. De convento a convento iban y venían coplas y canciones profanas vueltas a lo divino. Fray Juan participó con varios poemas que hoy llamamos «menores», aunque, aparte de ser muy bellos, enmarcan y explican desde fuera el extraordinario conjunto de tres poemas «mayores» —*Cántico espiritual*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*—, cima de la literatura en lengua española de todos los tiempos.

La experiencia mística es de suyo inefable. Pero cuando el que ha gozado de ella quiere comunicarla, no puede traducirla sino revivirla construyéndola en palabras que crean un símbolo. Este tiene en su base elementos de muy diversa procedencia —de la literatura profana, bíblica, etc.— pero todos ellos se desplazan hacia un núcleo significativo superior.

Fray Juan compuso gran parte del *Cántico espiritual* en la cárcel conventual en que le tenían apresado los frailes calzados. Todo él se mueve entre dos polos: la interrogación de la Esposa —«¿Adónde te escondiste?»— que le hace salir de sí, en una rápida carrera, en busca del Amado, y la interior bodega «donde ambos se funden en el amor». A primera vista puede parecer un itinerario alegórico en una narración con argumento feliz. Pero ya desde el arranque, y mucho más a partir del encuentro de los amantes, hay una energía que desborda el hilo argumental y todo se irisa en una constelación de significados en un símbolo abierto.

El lector debe dejarse llevar de la letra y de la música de los versos, porque imágenes y sonidos de las palabras crean la armonía de la experiencia mística.

1

ESPOSA

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

2

Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por uentura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

3

Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

4

¡Oh, bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh, prado de verduras
de flores esmaltado!
decid si por uosotros á pasado.

5

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.

6

¡Ay, quién podrá sanarme!
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.

7

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

8

Mas ¿cómo perseueras,
¡oh, vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

9

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,

y no tomas el robo que robaste?

10

Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
pues eres lumbre dellos,
y solo para ti quiero tenellos.

11

¡Oh, cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados!

12

Apártalos, Amado,
que voy de vuelo.

ESPOSO

Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

13

ESPOSA

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,

14

la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

15

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

16

A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.

17

En la interior bodega,
de mi Amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía.

18

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho,
a mí, sin dejar cosa;

allí le prometí de ser su esposa.

Cántico espiritual

Mateo Alemán

(1547-1614)

Guzmán de Alfarache

Bajo las alas de un águila bicéfala trataba Mateo Alemán de ocultar, en su fingido escudo nobiliario, la condición de nieto de un judío converso que terminó en la hoguera. Tuvo, según propia confesión, una «juventud borrascosa y despreocupada» con estudios singulares de Artes y Medicina en Sevilla y Alcalá. Ejerció después de contador de hacienda, lo que le llevó a inspeccionar las minas de Almadén, en las que purgaban su pena los galeotes, a todos los cuales interrogó. Cuentas poco claras y deudas lo llevaron tres veces a la cárcel. Todo ello forjó en él una visión negativa del hombre —«animal ferocísimo y dañino»— y de la vida: «el mundo no tiene remedio». Puro desengaño barroco.

En medio de tanto ajetreo, ejercitó Alemán su vocación literaria y nació *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604). Aunque llevaba el subtítulo de «Atalaya de la vida humana» —y eso era—, fue desde el principio conocido como «El pícaro». A su trasluz veían los lectores el *Lazarillo*. Y es verdad que Mateo Alemán aprovecha elementos básicos de aquel: ofrece el relato autobiográfico que un pícaro hace desde un final de deshonor. Pero mientras Lázaro lo hacía desde «la cumbre de toda buena fortuna», Guzmán, a quien su «torpe sensualidad» subió a «la cumbre del monte de las miserias», contrito después de «[rematar] la cuenta con [su] mala vida», escribe con un fin ético: «Aquesta confesión que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí, antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti».

De ahí que desde el comienzo de la narración de fechorías encontremos a un muchacho y a un hombre que, mirándolo todo con

rencor —«como soy malo nada juzgo por bueno»—, examina y va ofreciendo a contrapunto doctrina moral. A un lector no avisado esa sarta de reflexiones puede parecerle superfluas, y hasta se han hecho ediciones que prueban a suprimirlas, olvidando que los excursos teóricos forman también parte del retrato del pícaro. No presenta, sin embargo, la novela una sola tesis doctrinal sino un sermoneo variado (Francisco Rico) en el que se adivina la denuncia del falso concepto de honra basado en la sangre o en el dinero. Y por boca de un soldado se reconoce, al tiempo, la decadencia de España.

Aparte de consolidar el género picaresco, el *Guzmán de Alfarache*, que alcanzó un éxito editorial formidable, ensanchaba el camino abierto por el *Lazarillo* y lograba la primera novela realista larga de las letras europeas, la novela de la Contrarreforma española. Y a la puerta estaba Miguel de Cervantes para abrir un horizonte nuevo.

Este día, cansado de andar solas dos leguas pequeñas —que para mí eran las primeras que había caminado—, ya me pareció haber llegado a los antípodas y, como el famoso Colón, descubierto un mundo nuevo. Llegué a una venta sudado, polvoroso, despeado, triste y, sobre todo, el molino picado, el diente agudo y el estómago débil. Sería mediodía. Pedí de comer; dijeron que no había sino solo huevos. No tan malo si lo fueran; que a la bellaca de la ventera, con el mucho calor o que la zorra le matase la gallina, se quedaron empollados, y por no perderlo todo los iba encajando con otros buenos. No lo hizo así comigo, que cuales ella me los dio, le pague Dios la buena obra. Viome muchacho, boquirrubio, cariampollado, chapetón. Parecíle un Juan de buen alma y que para mí bastara quequiera.

Preguntóme:

—¿De dónde sois, hijo?

Díjele que de Sevilla. Llegóseme más y, dándome con su mano unos golpecitos debajo de la barba, me dijo:

—¿Y adónde va el bobito?

¡Oh, poderoso Señor, y cómo con aquel su mal resuello me pareció que contraje vejez y con ella todos los males! Y si tuviera entonces ocupado el estómago con algo, lo trocara en aquel punto, pues me hallé con las tripas junto a los labios.

Díjele que iba a la corte, que me diese de comer. Hízome sentar en un banquillo cojo y encima de un poyo me puso un barredero de horno, con un salero hecho de un suelo de cántaro, un tiesto de gallinas lleno de agua y una media hogaza más negra que los manteles. Luego me sacó en un plato una tortilla de huevos, que pudiera llamarse mejor emplasto de huevos. Ellos, el pan, jarro, agua, salero, sal, manteles y la huéspeda, todo era de lo mismo. Halléme bozal, el estómago apurado, las tripas de posta, que se

daban unas con otras de vacías. Comí, como el puerco la bellota, todo a hecho; aunque verdaderamente sentía crujir entre los dientes los tiernecitos huesos de los sin ventura pollos, que era como hacerme cosquillas en las encías. Bien es verdad que se me hizo novedad, y aun en el gusto, que no era como el de los otros huevos que solía comer en casa de mi madre; mas dejé pasar aquel pensamiento con la hambre y cansancio, pareciéndome que la distancia de la tierra lo causaba y que no eran todos de un sabor ni calidad. Yo estaba de manera que aquello tuve por buena suerte.

Tan propio es al hambriento no reparar en salsas, como al necesitado salir a cualquier partido. Era poco, pasélo presto con las buenas ganas. En el pan me detuve algo más. Comílo a pausas, porque siendo muy malo, fue forzoso llevarlo de espacio, dando lugar unos bocados a otros que bajasen al estómago por su orden. Comencelo por las cortezas y acabélo en el migajón, que estaba hecho engrudo; mas tal cual, no le perdoné letra ni les hice a las hormigas migaja de cortesía más que si fuera poco y bueno. Así acontece si se juntan buenos comedores en un plato de fruta, que picando primero en la más madura, se comen después la verde, sin dejar memoria de lo que allí estuvo. Entonces comí, como dicen, a rempujones media hogaza y, si fuera razonable y hubiera de hartar a mis ojos, no hiciera mi agosto con una entera de tres libras.

Guzmán de Alfarache

Miguel de Cervantes

(1547-1616)

Don Quijote de la Mancha

Al presentar en 1605 la «Primera parte» del *Quijote*, manifestaba Cervantes el propósito de lograr con su historia del caballero manchego que «el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie ni el prudente deje de alabarla». Esto es: un libro de bromas y veras. Como tal lo recibieron los lectores —y quienes en ventas y mesones escuchaban regocijados y embobados su lectura— a lo largo del siglo XVII, poniendo énfasis en lo cómico. Don Quijote y Sancho se hicieron enseguida personajes de carnaval y hasta figuraban en procesiones en honor de la Virgen María.

Pero en la «Segunda parte» (1615), desde los preliminares al texto abundan las pruebas de que el *Quijote* era entendido también en clave de veras. Y a partir del siglo XVIII se volvieron las tornas y empezó a profundizarse en el sentido estético y en la ideología de la novela. Si Mayans, en una edición inglesa, lo veía comparable a la *Ilíada*, don Vicente de los Ríos sentaba el principio interpretativo de que la acción de la novela se funda en la pugna entre la ilusión y la realidad.

Conviene, sin embargo, precisar que la oposición no se sitúa entre blanco y negro: al mundo idealizado se opone no lo sórdido, como en la picaresca, sino lo cotidiano (Anthony Close). En tal sentido, el protagonista de la novela no es don Quijote sino el binomio Alonso Quijano-don Quijote, en una tensión que va creciendo, sobre todo en la «Segunda parte» cuando a don Quijote le asaltan cada vez más dudas.

La genialidad de la escritura cervantina consiste en contar una historia que don Quijote soñaba «grandílocua, alta, insigne», «a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas». Decía el canónigo que trataba de volver a don Quijote a la razón, que la escritura «desatada» de los libros de caballerías daba lugar a combinar lo épico y lo lírico, lo trágico y lo cómico. Don Quijote rompe las casillas de la realidad cotidiana e inaugura la modernidad: «Yo es el otro». Con él se salía de la realidad misma: la vida está en otra parte.

Cervantes construye un gran retablo de la comedia del arte y va moviendo los hilos del tinglado. A lo largo de la novela se dislocan las perspectivas, que se multiplican con variadas historias y así se produce una polifonía lingüística (Mijail Bajtin). En definitiva, logra que el texto se haga nuevo en cada lectura. Blas de Otero dio la explicación cabal: «Cervantes escribe como los ángeles / y responde como los hombres».

Capítulo XXXVIII

—Volvamos a la preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega. Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de cosarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus previlegios y de sus fuerzas. Y es razón averiguada que aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más. Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigilias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a estas adherentes, que en parte ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que a el estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida. Y ¿qué temor de necesidad y pobreza puede llegar ni fatigar al estudiante, que llegue al que tiene un soldado que, hallándose cercado en alguna fuerza y estando de posta o guarda en algún revellín o caballero, siente que los enemigos están minando hacia la parte donde él está, y no puede apartarse de allí por ningún caso, ni huir el peligro que de tan cerca le amenaza? Solo lo que puede hacer es dar noticia a su

capitán de lo que pasa, para que lo remedie con alguna contramina, y él estarse quedo, temiendo y esperando cuándo improvisamente ha de subir a las nubes sin alas y bajar al profundo sin su voluntad. Y si este parece pequeño peligro, veamos si le iguala o hace ventaja el de embestirse dos galeras por las proas en mitad del mar espacioso, las cuales enclavijadas y trabadas no le queda al soldado más espacio del que concede dos pies de tabla del espolón; y con todo esto, viendo que tiene delante de sí tantos ministros de la muerte que le amenazan cuantos cañones de artillería se asestan de la parte contraria, que no distan de su cuerpo una lanza, y viendo que al primer descuido de los pies iría a visitar los profundos senos de Neptuno, y con todo esto, con intrépido corazón, llevado de la honra que le incita, se pone a ser blanco de tanta arcabucería y procura pasar por tan estrecho paso al bajel contrario. Y lo que más es de admirar: que apenas uno ha caído donde no se podrá levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mesmo lugar; y si este también cae en el mar, que como a enemigo le aguarda, otro y otro le sucede, sin dar tiempo al tiempo de sus muertes: valentía y atrevimiento el mayor que se puede hallar en todos los trances de la guerra. Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone

miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra. Pero haga el cielo lo que fuere servido, que tanto seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros andantes de los pasados siglos.

***Don Quijote de la Mancha*, I, 38**

Inca Garcilaso de la Vega

(1539-1616)

Comentarios reales

Hijo del conquistador español Garcilaso de la Vega y de una princesa inca, nació Gómez Suárez de Figueroa en el Cuzco, en 1539. El emperador Huayna Cápac era tío de su madre. De niño pudo, pues, oír los lamentos de los derrotados del Incario que, al recordar la etapa de su esplendor, «siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto», diciendo: «Trocósenos el reinar en vasallaje».

Al cumplir veinte años vino a España para reclamar en la corte el reconocimiento de los méritos de su padre, cuestionado por haber ayudado en una batalla a un español rebelde. No lo logró. Se retiró entonces a vivir con sus familiares en Montilla y en Córdoba, y se entregó al estudio de la cultura renacentista. Fruto de ello fue su traducción de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, que tropezó con la Inquisición.

Afrontó entonces la redacción de la historia de la expedición española a la Florida. *La Florida del Inca* (1609) se presentó como una mera transcripción del relato de un viejo soldado superviviente, pero, con traza de novela, refleja junto a reminiscencias clásicas elementos de los libros de caballerías.

El libro que le consagra como el cronista de Indias con más valor artístico es el de los *Comentarios reales* cuya primera parte, dedicada al Imperio de los Incas, apareció en 1609, y la segunda, con el título general de *Historia general del Perú* (1617), se ocupa de los primeros tiempos de la colonia. Declara de entrada que solo escribe «lo que *mamé* —dice— en la leche y vi y oí a mis mayores» y que la hace «forzado del amor natural de la patria». Se comprende así, según explica Vargas Llosa, que, con el mismo espíritu de los amantes que

al relatar la historia del Incario eludían todo lo que podría ser tachado de bárbaro, mezcle él realidad y ficción, y nos presente una cultura en muchos aspectos atípica, que, sin embargo, su escritura hace verosímil.

Su prosa, en efecto, de sintaxis clara y de curso siempre armónico, va enlazando descripciones vivísimas de la vida de los Incas, de sus costumbres y fiestas, con narraciones épicas llenas de gran vigor expresivo. Los historiadores podrán, sin duda, formular reservas, pero hay que tener en cuenta que «su verdad, antes que histórica, es estética y verbal».

Fue el primer escritor mestizo y, en concreto, dedica los *Comentarios* «a los Indios, Mestizos y Criollos», de quienes se confiesa «hermano, compatriota y paisano». El español se hizo en él americano y, con ello, universal.

Capítulo XXXI
Nombres nuevos para nombrar diversas generaciones

Lo mejor de lo que ha pasado a Indias se nos olvidaba, que son los españoles y los negros que después acá han llevado por esclavos para servirse de ellos, que tampoco los había antes en aquella mi tierra. De estas dos naciones se han hecho allá otras, mezcladas de todas maneras, y para las diferenciar les llaman por diversos nombres, para entenderse por ellos. Y aunque en nuestra historia de *La Florida* dijimos algo de esto, me pareció repetirlo aquí, por ser este su propio lugar. Es así que al español o española que va de acá llaman *español* o *castellano*, que ambos nombres se tienen allá por uno mismo, y así he usado yo de ellos en esta historia, y en *La Florida*. A los hijos de español y de española nacidos allá dicen *criollo* o *criolla*, por decir que son nacidos en Indias. Es nombre que lo inventaron los negros, y así lo muestra la obra. Quiere decir entre ellos negro nacido en Indias; inventáronlo para diferenciar los que van de acá, nacidos en Guinea, de los que nacen allá, porque se tienen por más honrados y de más calidad por haber nacido en la patria, que no sus hijos porque nacieron en la ajena, y los padres se ofenden si les llaman criollos. Los españoles, por la semejanza, han introducido este nombre en su lenguaje para nombrar los nacidos allá. De manera que al español y al guineo nacidos allá les llaman *criollos* y *criollas*. Al negro que va de acá, llanamente le llaman *negro* o *guineo*. Al hijo de negro y de india, o de indio y de negra, dicen *mulato* y *mulata*. A los hijos de estos llaman *cholo*; es vocablo de la isla de Barlovento; quiere decir perro, no de los castizos, sino de los muy bellacos gozcones; y los españoles usan de él por infamia y

vituperio.

A los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman *mestizos*, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él. Aunque en Indias, sí a uno de ellos le dicen «sois un mestizo» o «es un mestizo», lo toman por menosprecio. De donde nació que hayan abrazado con grandísimo gusto el nombre *montañés*, que, entre otras afrentas y menosprecios que de ellos hizo un poderoso, les impuso en lugar del nombre *mestizo*. Y no consideran que aunque en España el nombre *montañés* sea apellido honroso, por los privilegios que se dieron a los naturales de las montañas de Asturias y Vizcaya, llamándoselo a otro cualquiera, que no sea natural de aquellas provincias, es nombre vituperoso, porque en propia significación quiere decir: cosa de montaña, como lo dice en su *Vocabulario* el gran maestro Antonio Lebrija, acreedor de toda la buena latinidad que hoy tiene España; y en la lengua general del Perú, para decir montañés dicen *sacharuna*, que en propia significación quiere decir salvaje, y por llamarles aquel buen hombre disimuladamente salvajes, les llamó montañés; y mis parientes, no entendiendo la malicia del imponedor, se precian de su afrenta, habiéndola de huir y abominar, y llamarse como nuestros padres nos llamaban y no recibir nuevos nombres afrentosos, etc.

A los hijos de español y de mestiza, o de mestizo y española llaman *cuatralbos*, por decir que tienen cuarta parte de indio y tres de español. A los hijos de mestizo y de india o de indio y de mestiza llaman *tresalbos*, por decir que tienen tres partes de indio y una de español. Todos estos nombres y otros, que por excusar hastío dejamos de decir, se han inventado en mi tierra para nombrar las generaciones que ha habido después que los españoles fueron a ella; y podemos decir que ellos los llevaron con las demás cosas que no había antes. Y con esto volveremos a

los Reyes Incas, hijos del gran Huaina Cápac, que nos están llamando, para darnos cosas muy grandes que decir.

Comentarios reales

Lope de Vega

(1562-1635)

Fuente Ovejuna

Fue en la primavera de 1476. Los vecinos de Fuente Ovejuna, villa de Encomienda de la Orden de Calatrava, hartos de los desmanes del comendador mayor, frey Fernán Gómez de Guzmán, que esquilmaba sus haciendas y abusaba, a capricho, de sus mujeres, decidieron a una voz darle muerte. Así lo hicieron al grito de «¡Fuente Ovejuna!», el mismo que serviría de respuesta al juez pesquisidor que envían los Reyes Católicos para determinar quiénes habían sido los promotores y los ejecutores: «¡Fuente Ovejuna! Y ¿quién es Fuente Ovejuna? Todos a una».

El hecho pasó a las crónicas y se hizo popular en coplas y dichos. Para dramatizarlo, se inspiró Lope en la *Crónica de las tres órdenes de caballería*, de Francisco de Rades, trenzando el desarrollo de los sucesos con una segunda acción vinculada al intento del Maestro de Calatrava, mal aconsejado por el comendador, de apoderarse de Ciudad Real que estaba bajo la protección regia. Una y otra acción se van imbricando a lo largo de la obra hasta converger en el rey que, en el vértice del triángulo dramático y en su función de «vice-Dios» como Lope le califica, afirma su poder en la relación con la nobleza y ejerce la justicia amparando al pueblo.

Los labradores de las comedias o tragicomedias de Lope tienen todos un aire de familia: no falta en su medio el elemento cómico y se mueven en un ambiente pintoresco y lírico, pero son trabajadores, se sienten libres y defienden con dignidad su honor (Noel Salomon). En el caso de *Fuente Ovejuna* a este carácter familiar se añade otro específico: el valor colectivo, que erige a todo el pueblo en héroe. Es la primera vez que esto ocurre en el teatro europeo. Cuando en uno

de los asedios sexuales un labrador le sale al paso y le pone al comendador una ballesta en el pecho, este, absolutamente confundido, le dice a su criado: «El mundo se acaba, Flores». Tocaba, en efecto, a su fin la conciencia medieval del estamento nobiliario.

El gran logro artístico de Lope consiste en ir graduando la formación de la conciencia colectiva, en dar a la rebelión, dentro de la violencia, un aire de dignidad apoyado en los debates previos al acuerdo popular, y en la propia nobleza del verso. El rey reconoce la gravedad del delito pero lo perdona por fuerza ya que «no puede averiguarse / el suceso por escrito». Salva así la legalidad y el equilibrio del sistema, pues acoge temporalmente a la villa en espera de que pueda salir un nuevo comendador.

FRONDOSO
¡Mi Laurencia!

LAURENCIA
¡Esposo amado!
¿Cómo estar aquí te atreves?

FRONDOSO
¿Esas resistencias debes
a mi amoroso cuidado?

LAURENCIA
Mi bien, procura guardarte,
porque tu daño recelo.

FRONDOSO
No quiera, Laurencia, el cielo
que tal llegue a disgustarte.

LAURENCIA
¿No temes ver el rigor
que por los demás sucede,
y el furor con que procede
aqueste pesquisidor?
Procura guardar la vida.
Huye, tu daño no esperes.

FRONDOSO
¿Cómo que procure quieres
cosa tan mal recebida?
¿Es bien que los demás deje
en el peligro presente
y de tu vista me ausente?
No me mandes que me aleje;
porque no es puesto en razón

que, por evitar mi daño,
sea con mi sangre extraño
en tan terrible ocasión.
(Voces dentro).
Voces parece que he oído,
y son, si yo mal no siento,
de alguno que dan tormento.
Oye con atento oído.
(*Dice dentro el* JUEZ,
y responden).

JUEZ
Decid la verdad, buen viejo.

FRONDOSO
Un viejo, Laurencia mía,
atormentan.

LAURENCIA
¡Qué porfía!

ESTEBAN
Déjenme un poco.

JUEZ
Ya os dejo.
Decid, ¿quién mató a Fernando?

ESTEBAN
Fuente Ovejuna lo hizo.

LAURENCIA
Tu nombre, padre, eternizo.

FRONDOSO
¡Bravo caso!

JUEZ
Ese muchacho
aprieta. Perro, yo sé
que lo sabes. Di quién fue.
¿Callas? Aprieta, borracho.

NIÑO
Fuente Ovejuna, señor.

JUEZ
¡Por vida del Rey, villanos,
que os ahorque con mis manos!
¿Quién mató al Comendador?

FRONDOSO
¡Que a un niño le den tormento
y niegue de aquesta suerte!

LAURENCIA
¡Bravo pueblo!

FRONDOSO
Bravo y fuerte. juez
Esa mujer al momento
en ese potro tened.
Dale esa mancuerda luego.

LAURENCIA
Ya está de cólera ciego.

JUEZ
Que os he de matar, creed,
en ese potro, villanos.
¿Quién mató al Comendador?

PASCUALA
Fuente Ovejuna, señor.

JUEZ
¡Dale!

FRONDOSO
Pensamientos vanos.

LAURENCIA
Pascuala niega, Frondoso.

FRONDOSO
Niegan niños: ¿qué te espantas?

JUEZ
Parece que los encantas.
¡Aprieta!

PASCUALA
¡Ay, cielo piadoso! juez
¡Aprieta, infame! ¿Estás sordo?

PASCUALA
Fuente Ovejuna lo hizo.

JUEZ
Traedme aquel más rollizo;
ese desnudo, ese gordo.

LAURENCIA
¡Pobre Mengo! Él es sin duda.

FRONDOSO
Temo que ha de confesar.

MENGO
¡Ay, ay!

JUEZ
Comienza a apretar.

MENGO
¡Ay!

JUEZ
¿Es menester ayuda?

MENGO
¡Ay, ay!

JUEZ
¿Quién mató, villano,
al señor Comendador! mengo
¡Ay, yo lo diré señor!

JUEZ
Afloja un poco la mano.

FRONDOSO
Él confiesa.

JUEZ
Al palo aplica
la espalda.

MENGO
Quedo, que yo
lo diré.

JUEZ
¿Quién lo mató?

MENGO
Señor, Fuente Ovejunica.

JUEZ
¿Hay tan gran bellaquería?
Del dolor se están burlando.
En quien estaba esperando,
niega con mayor porfía.
Dejaldos; que estoy cansado.

FRONDOSO
¡Oh, Mengo, bien te haga Dios!
Temor que tuve de dos,
el tuyo me le ha quitado.

Fuente Ovejuna

Luis de Góngora

(1561-1627)

Poesía

«Suene la trompa bélica / del castellano cálamo / dándoles lustre y ser a Las Lusíadas». Así comenzaba la canción con que Góngora celebraba una traducción de Camõens. Contaba apenas veinte años y gozaba ya de la fama que poco después celebrará Cervantes: «Un vivo raro ingenio sin segundo». Circulaban sus versos entre la minoría selecta; él iba a ser siempre un poeta aristocrático. Claro que, también desde el principio, cultivaría formas de la poesía popular —letrillas deliciosas, romances de todo tipo— y sería pronto uno de los grandes sonetistas de nuestra lengua.

En 1611 la «Oda a la toma de Larache» anunciaba ya el cultismo pleno, que enseguida granaría en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las primeras *Soledades*. Estalló de inmediato la polémica. Se habló de «culteranismo», vocablo que evocaba el del «luteranismo», esto es, una herejía poética. Lope, que admiraba a Góngora y lo seguiría algún trecho, le combatió sin éxito. Más duro fue Quevedo, enemigo declarado, que le hizo daño con puyas que, sin escrúpulo, llegaban a la intimidad. Pero no le faltaron defensores —Villamediana o Paravicino— y seguidores entusiastas.

La polémica duró siglos e hizo fortuna. Ya en el siglo XVII Cascales habló de dos épocas en Góngora, la del príncipe de la luz y la del príncipe de las tinieblas: admirable el uno, abominable el otro. Habrá que esperar al siglo XX para que Rubén Darío, y con él los del 98, y sobre todo la llamada Generación del 27, año centenario de la muerte de Góngora, expliquen que no hay más que un Góngora y que el gongorismo es «la forma española de una gran corriente literaria que arranca de Petrarca y sigue en el petrarquismo y con el cual se

funde el desarrollo de todo el Renacimiento» (Dámaso Alonso).

Hablamos de una poesía que no es poesía y algo más —religión, metafísica o moral—, sino pura poesía, creación de belleza por la palabra. Góngora «es el místico de la realidad natural» (Pedro Salinas) cuya sustancia logra transfigurar. La lucha de opuestos, que el pensamiento moderno considera constituyente básico de la vida humana, se traduce aquí en el choque entre realidad y sueño, monstruosidad y belleza.

Imágenes y metáforas a cual más deslumbrantes; efectos plásticos y sonoros pocas veces vistos u oídos; profusión de elementos mitológicos; una increíble riqueza léxica, y, en fin, una sintaxis, imitada de la latina, que, con continuo hipérbaton, va desplazando la atención de la mirada y produce una música cautivadora, construyen una obra de rara perfección. *El Polifemo* o las *Soledades* reclaman, desde luego, un lector estudioso, pero quien entra en ellos penetra en una catedral viva de la poesía.

Estas, que me dictó, rimas sonoras,
culta sí, aunque bucólica, Talía,
oh excelso conde, en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu Niebla doras,
escucha, al son de la zampoña mía,
si ya los muros no te ven de Huelva
peinar el viento, fatigar la selva.

Templado, pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir al cascabel presuma;
tascando haga el freno de oro, cano,
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrel en el cordón de seda,
y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

Treguas al ejercicio sean, robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas, de dosel augusto,
del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las musas hoy el gusto,
que si la mía puede ofrecer tanto
clarín y de la Fama no segundo,
tu nombre oirán los términos del mundo.

Donde espumoso el mar Sicilïano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo,
pálidas señas cenizoso un llano,

cuando no del sacrílego deseo,
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

Guarnición tosca deste escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro,
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser, de la negra noche, nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

***Fábula de Polifemo y Galatea*, III**

Andrés Fernández de Andrada

(*c.* 1575-*c.* 1648)

Epístola moral a Fabio

Una singular obra de arte. Eso es esta *Epístola* que a comienzos del siglo XVII viene a inscribirse en la tradición que, siguiendo la línea del pensamiento estoico, inaugura Garcilaso y perfeccionan Boscán y Hurtado de Mendoza. Durante mucho tiempo se dudó de la autoría. Hoy sabemos que es del capitán Fernández de Andrada, sevillano o residente en Sevilla. Así lo declara a un amigo, Alonso Tello de Guzmán de quien sabemos que, después de una larga etapa de pretendiente en corte —tiempo en que Fernández de Andrada le escribe la *Epístola*—, obtuvo el cargo de corregidor de México y fue sucesivamente alcalde mayor de San Pablo y de las minas de San Luis Potosí. Hasta allí lo siguió su amigo el capitán escritor, que solo alcanzó cargos menores: contador de bienes de difuntos en la Nueva España y alcaldías de pequeños pueblos, para terminar muriendo en Huehuetoca, pobre de solemnidad y enterrado de limosna.

No sabemos qué pudo mover al poeta que presionaba a su amigo Tello para que abandonara sus sueños de hacer las Indias —«mísero aquel que corre y se delata / por cuanto son los climas y los mares / perseguidor del oro y de la plata»—, a seguirle hasta Potosí. Porque la *Epístola* se abre con una invitación a cambiar de vida, dejar la corte donde el pretendiente ha de convertirse en «augur de los semblantes del privado», en adivino de su buen o mal humor, y volver a casa, a Sevilla. Le describe el programa para conseguir la virtud, que él está siguiendo con provecho: «Un ángulo me basta entre mis lares, / un libro y un amigo…». Y, apelando a la amistad —«Ya, dulce amigo»— acaba la *Epístola* con dos versos que figuran entre los mejores de la poesía española: «Ven y sabrás al grande fin que

aspiro, / antes que el tiempo muera en nuestros brazos». Porque la muerte separa el tiempo medible y la eternidad inconmensurable (Dámaso Alonso); también porque, siendo el hombre un microcosmos, nuestros pulsos marcan también el movimiento de los cuerpos celestiales y, al dejar de latir, el tiempo muere en ellos.

Esa última metáfora, tan audaz en su sencillez de formulación, nos revela el estilo de la *Epístola*. Fernández de Andrada quería «un estilo común y moderado / que no lo note nadie que le vea». Así es, «como agua y de agua, como aire y de aire», dice don Dámaso. Sin afectación, sin hipérbaton, van fluyendo las palabras que nos envuelven en períodos musicales encerrando la idea en el terceto: «¡Cuán callada que pasa las montañas / el aura, respirando suavemente! / ¡Qué gárrula y sonante por las cañas!». Y de este modo, como una brisa suave, discurre esta *Epístola* de arte singular.

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas.

El que no las limare o las rompiere,
ni el nombre de varón ha merecido,
ni subir al honor que pretendiere.

El ánimo plebeyo y abatido,
elija, en sus intentos temeroso,
primero estar suspenso que caído;

que el corazón entero y generoso
al caso adverso inclinará la frente
antes que la rodilla al poderoso.

Más triunfos, más coronas dio al prudente
que supo retirarse, la fortuna,
que al que esperó obstinada y locamente.

Esta invasión terrible e importuna
de contrarios sucesos nos espera
desde el primer sollozo de la cuna.

Dejémosla pasar como a la fiera
corriente del gran Betis, cuando airado
dilata hasta los montes su ribera.

Aquel entre los héroes es contado
que el premio mereció, no quien le alcanza
por vanas consecuencias del estado.

Peculio propio es ya de la privanza

cuanto de Astrea fue, cuanto regía
con su temida espada y su balanza.

El oro, la maldad, la tiranía
del inicuo, precede, y pasa al bueno:
¿qué espera la virtud o qué confía?

Ven y reposa en el materno seno
de la antigua Romúlea, cuyo clima
te será más humano y más sereno;

adonde, por lo menos, cuando oprima
nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno
«¡Blanda le sea!», al derramarla encima;

donde no dejarás la mesa ayuno,
cuando en ella te falte el pece raro
o cuando su pavón nos niegue Juno.

Busca, pues, el sosiego dulce y caro,
como en la oscura noche del Egeo
busca el piloto el eminente faro;

que si acortas y ciñes tu deseo,
dirás: «Lo que desprecio he conseguido,
que la opinión vulgar es devaneo».

Epístola moral a Fabio

Francisco de Quevedo

(1580-1645)

La vida del Buscón

Quevedo no quería líos con la Inquisición. Al solicitar la aprobación para el primero de sus *Sueños* le habían reprochado el «estilo chabacano e imprudente». ¿A dónde iba él con *La vida del Buscón*, mucho más subida de tono? Así que optó por no afirmar ni negar su autoría mientras que la obra alcanzaba de inmediato un gran éxito. Se publicó en 1624 con el título de *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*.

No hay duda de que Quevedo quería entrar en competencia con el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pero su escritura se convirtió, de hecho, en una parodia del género cuya evolución truncaba. En el *Lazarillo* veíamos cómo se iba construyendo la personalidad de Lázaro de Tormes sobre el fondo de la polémica acerca de la verdadera nobleza. El *Guzmán*, relatando las aventuras del pícaro, construía un gran discurso sobre la vida humana y la España de la Contrarreforma. Resulta difícil, por el contrario, saber a dónde va don Pablos, hijo de un barbero ladrón y una alcahueta remiendavirgos, como no sea dar entrada, en escenas inconexas, a toda la cofradía del hampa: hidalgos de medio pelo, verdugos, jaques, arbitristas, valentones. Salían —más bien los sacaba Quevedo— de la tradición oral y escrita de la literatura de la época, y le prestaban al escritor ocasión para el lucimiento del ingenio.

Hay críticos que alcanzan a ver en la obra una censura de la España imperial hecha por un debelador de ella, un partidario acérrimo de la estamentalidad fixista que no consiente que nadie se mueva del nivel social en que nació. Pero ya en 1927 Spitzer hizo observar que el poderoso ingenio de Quevedo produce en el *Buscón*

un desbordamiento de lo formal sobre lo objetivo. Apoyado en ese principio Fernando Lázaro, primer editor crítico de la obra, la define como «una charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría». Porque en el *Buscón* hay, sí, mucha miseria y sufrimiento pero Quevedo no los analiza ni los denuncia. Todos los personajes, incluido Pablos, son simplemente títeres que su mano va convirtiendo en materia de un espectáculo cómico, más ingenioso que burlesco.

Todo se apoya y apunta a la forma lingüística. Es la palabra la que, en busca de producir conceptos ingeniosos, rige el discurso. Todo lo construye y guía el humor verbal (Francisco Rico). Todo empieza, discurre y termina en la palabra pero pocas veces en la historia de nuestra lengua la palabra ha ofrecido un festín tan deslumbrante.

Pablo, natural del mismo pueblo, ¡Dios le tenga en el cielo! fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer.

Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aun viéndola con canas y rota, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era decendiente de la gloria. Tuvo muy buen parecer, para letrado; mujer de amigas y cuadrilla, y de pocos enemigos, porque hasta los tres del alma aun no los tuvo por tales; persona de valor y conocida por quien era.

Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros. Probósele que a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua, levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermanico de siete años les sacaba muy a su salvo los tuétanos de las faldriqueras. Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiolo mucho mi padre, por ser tal que robaba a todos las voluntades.

Por estas y otras niñerías estuvo preso, y rigores de justicia, de que hombre no se puede defender, le sacaron por las calles. En lo que toca de medio abajo, tratáronle aquellos señores regaladamente: iba a la brida, en bestia segura y de buen paso, con mesura y buen día. Mas, de medio arriba, ecétera; que no hay más que decir para quien sabe lo que hace un pintor de suela en unas costillas. Diéronle docientos escogidos, que de allí a seis años se le contaban por encima de la ropilla. Más se movía el que se

los daba que él, cosa que pareció muy bien. Divirtiose algo con las alabanzas que iba oyendo de sus buenas carnes, que le estaba de perlas lo colorado.

Mi madre, ¿pues no tuvo calamidades? un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban. Y decía, no sin sentimiento: —«En su tiempo, hijo, eran los virgos como soles: unos amanecidos y otros puestos, y los más en un día mismo amanecidos y puestos». Hubo fama que reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas, empreñaba piernas con pantorrillas postizas. Y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras; poblaba quijadas con dientes; al fin, vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos. unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes, y, por mal nombre, alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos. ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos era para dar mil gracias a Dios.

Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro.

La vida del Buscón

Francisco de Quevedo

(1580-1645)

Poesía

Rafael Alberti pintó su retrato moral: «Un alma en claroscuro violento, un hombre endiablado con fulgores de ángel, un espantoso, amarillo, torturado ser…». Borges lo calificó como «el primer artífice de las letras hispánicas» y entendía que «es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura». En efecto, entre tanta escritura rebosante de materia tradicional literaria —Quevedo era también una biblioteca ambulante— resulta difícil deslindar lo que es vida, biografía.

Casi novecientas composiciones integran su obra poética. Más del cuarenta por ciento son poemas satírico-burlescos que le valieron la fama de crítico corrosivo y deslenguado. Pero en ellos hay mucho sedimento de los clásicos grecolatinos y, lo que es más importante, sátira y moralidad forman la cara y la cruz de una misma moneda. Lo recomendaba la preceptiva clásica: «El satírico debe saber mucho de la filosofía moral», decía Cascales. Quevedo sabía y hacía profesión de neoestoicismo. De ahí su insistencia en escribir sobre la miseria y la brevedad de la vida, el desprecio de lo material y la mentira de las apariencias.

Y junto al crítico y moralizador —también, el religioso y heroico— el gran poeta amoroso. Quien se acerca por primera vez a esa faceta se desorienta al pasar de la chabacana descripción de una mujer —se ha hablado mucho del Quevedo misógino, que casó tarde y mal— a la contemplación más sublime. Se ha buscado la explicación en el alma dividida de quien se sentía atraído por un mundo suprahumano y por un mundo infrahumano (Dámaso Alonso). Conviene no perder de vista que muchos de los poemas amorosos son juegos académicos y que

en su base está la imitación y el cultivo del amor cortés y sobre todo del petrarquismo —«Canta sola a Lisi» recuerda el *Canzoniere* de Petrarca— así como de la poesía erótica clásica. En esta última aparece la amada cruel que convierte al amante en un esclavo.

En el palenque de la poesía quevedesca combaten el hombre y el tiempo, la conciencia y el cuerpo. El amor, tal como lo configura la palabra, vence las leyes de la naturaleza: «¡Oh milagro!, ¡oh portento peregrino, / que de lo natural los estatutos / rompes con eternar su movimiento! // Tú mismo constituyes tu destino: / pues por días, por horas, por minutos, / eternizas tu propio sentimiento». El cuerpo se resiente de la agónica tensión: nacido para la tumba, es proyectado más allá del tiempo, y su materia, quemada, renace como ave fénix.

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Salmo XVII

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Obra poética

«Tirso de Molina»

(1579-1648)

El burlador de Sevilla y convidado de piedra

Grandes seductores que alardean de múltiples conquistas femeninas los ha habido siempre. Desde que «Tirso de Molina» —en religión mercedaria, fray Gabriel Téllez—, escribió en la segunda década del siglo XVII *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* se llaman «donjuanes» o «tenorios». Ese fue el gran éxito de Tirso: poner en pie un mito profundamente español, junto con los del *Quijote*, *La Celestina* o Segismundo, que enseguida se haría universal.

Protagonista, un noble sevillano al que su criado, Catalinón, presentaba como «mozo gallardo y valeroso / [al que] llaman los mozos de su tiempo / el Héctor de Sevilla». Con independencia de que hubiera sido más propio compararle con Paris, raptor de Helena, ¿qué permite auparlo a la categoría del héroe troyano? La respuesta se articula en la conjunción de las dos partes del título. El propio don Juan resume la primera: «Sevilla a veces me llama / el Burlador, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejalla sin honor». En eso ocupaban su tiempo ocioso, que era todo, los jóvenes de la nobleza sevillana de la época: en rivalizar sobre quién conseguiría más mujeres. Don Juan no busca solo el placer sino la notoriedad y creyéndose con derecho a todo, no teme a la justicia humana —lo ampara su apellido— ni a la divina.

Y en esto último empalma el segundo hilo, sacado del ovillo de la vieja leyenda del galán que juega con una calavera o un muerto y le invita a cenar, y que Tirso va tejiendo desde el comienzo de la comedia con el del burlador. El temprano aviso de una de sus

víctimas, la pecadora Tubea —«Advierte, / mi bien, que hay Dios y hay muerte»— solo merece de don Juan el desprecio: «¡Qué largo me lo fiais!». A lo largo de la obra iremos oyendo, como un bordón, la misma advertencia e idéntica respuesta.

En esa fe va don Juan ofreciendo su mano a todas: «Detente, dame, duquesa la mano», dice a Isabela. A Tisbea: «Esta es mi mano y mi fe». A la labradora Aminta: «Juro a esta mano, señora /…/ de cumplirte la palabra». Al fin, alguien le tomará de la mano para ajustar cuentas. Será el padre de otra víctima, el comendador al que don Juan ha dado muerte y a cuya estatua sepulcral desafió invitándolo a cenar: «Dame esa mano, no temas, la mano dame» le dice imperioso don Gonzalo. De nada valdrá entonces pedir confesión: no ha lugar para quien ha abusado de la misericordia divina. La mano del comendador lo arrastrará con él al sepulcro.

A mitad de camino entre Lope y Calderón, Tirso de Molina escribe una comedia que, a pesar de algunos evidentes descuidos, tiene tal fuerza teatral que convertirá el don Juan en ese mito universal modulado después en distintas tesituras por Moliére, Goldoni, Lord Byron y Zorrilla y, de manera sublime por Mozart.

DON JUAN: Hola, quitad esa mesa,
que hace señas que los dos
nos quedemos, y se vayan
los demás.

CATALINÓN: ¡Malo, por Dios!
¡No te quedes, porque hay muerto
que mata de un mojicón
a un gigante!

DON JUAN: ¡Salíos todos!
A ser yo Catalinón:
«¡Vete que viene!».

[*Vanse, y quedan los dos solos*,
y hace señas que cierre la puerta.]

La puerta
ya está cerrada, ya estoy
aguardando, di qué quieres,
sombra, o fantasma, o visión.
¡Si andas en pena, o si aguardas
alguna satisfación
para tu remedio, dilo,
que mi palabra te doy
de hacer lo que ordenares!
¿Estás gozando de Dios?
¿Dite la muerte en pecado?
Habla, que suspenso estoy.

[*Paso, como cosa del otro mundo*].

DON GONZALO: ¿Cumplirásme una palabra
como caballero?

DON JUAN: Honor
tengo, y las palabras cumplo,
porque caballero soy.

DON GONZALO: Dame esa mano, no temas.

DON JUAN: ¿Eso dices? ¿Yo temor?
Si fueras el mismo infierno
la mano te diera yo.

[*Dale la mano*].

DON GONZALO: Bajo esta palabra y mano,
mañana a las diez, ¡estoy
para cenar aguardando!
¿Irás?

DON JUAN: ¡Empresa mayor
entendí que me pedías!
Mañana tu güésped soy,
¿dónde he de ir?

DON GONZALO: A mi capilla.

DON JUAN: ¿Iré solo?

DON GONZALO: ¡No, los dos!
Y cúmpleme la palabra,
como la he cumplido yo.

DON JUAN: Digo que la cumpliré,
que soy Tenorio.

DON GONZALO: Yo soy
Ulloa.

DON JUAN: Yo iré sin falta.

DON GONZALO: Y yo lo creo. ¡Adiós!

[*Va a la puerta*].

DON JUAN: ¡Aguarda, irete alumbrando!

DON GONZALO: No alumbres, que en gracia estoy.

[*Vase muy poco a poco, mirando a don Juan, y don Juan a él, hasta que desaparece, y queda don Juan con pavor*].

DON JUAN: ¡Válgame Dios! Todo el cuerpo
se ha bañado de un sudor,
y dentro de las entrañas
se me yela el corazón.
Cuando me tomó la mano,
de suerte me la apretó
que un infierno parecía:
¡Jamás vide tal calor!
Un aliento respiraba,
organizando la voz,
tan frío, que parecía
infernal respiración.
Pero todas son ideas
que da la imaginación,
el temor ¡y temer muertos
es más villano temor!
Que si un cuerpo noble, vivo,
con potencias y razón,
y con alma, no se teme,
¿quién cuerpos muertos temió?
Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor.

Juan Ruiz de Alarcón

(*c.* 1580-1639)

La verdad sospechosa

Perteneciente a la nueva aristocracia colonial, la vida de Ruiz de Alarcón se movió entre México y España. Soñó con ser catedrático de Leyes en su tierra y, al no conseguirlo, sentó plaza en Madrid como pretendiente en corte. Antepuso entonces a su nombre el «don» que, según Quevedo, era «su medio retrato» ya que tenía doble joroba, en pecho y espalda. Se refugió en las letras y anduvo con garbo a la gresca —cosa común por entonces— con Quevedo, Lope y Góngora.

Escribió, según confesión propia, por diversión y por necesidad económica. Cuando después obtuvo un puesto en el Consejo de Indias, relajó la escritura y se dedicó a vivir como un señor. Sus coetáneos le otorgaron reconocimiento literario y hablaron de «novedad, ingenio y extrañeza». La verdad es que él vino a ser «el clásico de un teatro romántico» (Menéndez Pelayo), en el sentido de que frente a un teatro de fantasía y diversión, él ofrecía una comedia apegada a las cosas cotidianas. Atendiendo al tono discreto y mesurado y a la psicología cavilosa de sus personajes se ha hablado de una escritura novohispana. Desde luego, su cuidadosa composición teatral contrastaba con la ligereza con que los comediógrafos del momento despachaban sus obras.

Entre la treintena de títulos que nos dejó destaca claramente *La verdad sospechosa*. Su acción se sitúa en el Madrid de hacia 1620, una villa que vivía por encima de sus posibilidades, en fiesta continua que encubría el progresivo derrumbamiento del Antiguo Régimen. A ese Madrid llega un segundón de familia noble, estudiante en Salamanca, que acaba de heredar, por fallecimiento de su hermano, el mayorazgo familiar que implica servicio cortesano al rey. Cuando su

padre descubre que su hijo es «magnánimo y valiente, ingenuo, liberal y piadoso», pero que miente de manera compulsiva, decide casarlo enseguida, antes que la pequeña sociedad descubra tal fallo.

No hacía falta esa recomendación porque, al primer encuentro, el joven queda prendado de Jacinta, una dama típicamente cortesana a quién él se presenta como un rico indiano llegado del Perú. A partir de ahí las fanfarronadas crecen y se enredan. Y ahí brilla el arte de Ruiz de Alarcón como gran constructor de caracteres y extraordinario pintor de costumbres. No se sabe qué admirar más en él: si la naturalidad con que ensambla los más disparatados o el pico de oro del pretendiente.

El desenlace es conocido. Una confusión de identidades lo lleva a casarse, creyendo que es Jacinta, con Lucrecia, «buena moza y más virtuosa que aquella». ¿Lección moral?

DON GARCÍA: De gobernar nos dejemos
el mundo. ¿Qué hay de mujeres?

TRISTÁN: ¿El mundo dejas y quieres
que la carne gobernemos?
¿Es más fácil?

DON GARCÍA: Más gustoso.
TRISTÁN: ¿Eres tierno?

DON GARCÍA: Mozo soy.

TRISTÁN: Pues en lugar entras hoy
donde amor no vive ocioso.
Resplandecen damas bellas
en el cortesano suelo
de la suerte que en el cielo
brillan lucientes estrellas.
En el vicio y la virtud
y el estado hay diferencia,
como es varia su influencia,
resplandor y magnitud.
Las señoras no es mi intento
que en este número estén,
que son ángeles a quien
no se atreve el pensamiento.
Solo te diré de aquellas
que son, con almas livianas,
siendo divinas, humanas,
corruptibles, siendo estrellas.
Bellas casadas verás
conversables y discretas,

que las llamo yo planetas
porque resplandecen más.
Estas, con la conjunción
de maridos placenteros,
influyen en estranjeros
dadivosa condición.
Otras hay cuyos maridos
a comisiones se van,
o que en las Indias están,
o en Italia, entretenidos.
No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas
suelen fingirse casadas
por vivir con libertad.
Verás de cautas pasantes
hermosas recientes hijas:
estas son estrellas fijas,
y sus madres son errantes.
Hay una gran multitud
de señoras del Tusón,
que entre cortesanas son
de la mayor magnitud.
Síguense tras las tusonas
otras que serlo desean,
y aunque tan buenas no sean,
son mejores que busconas.
Estas son unas estrellas
que dan menor claridad,
mas en la necesidad
te habrás de alumbrar con ellas.
La buscona no la cuento
por estrella, que es cometa,
pues ni su luz es perfeta,
ni conocido su asiento.
Por las mañanas se ofrece
amenazando al dinero,
y en cumpliéndose el agüero,

al punto desaparece.
Niñas salen, que procuran
gozar todas ocasiones:
estas son exhalaciones
que mientras se queman, duran.
Pero que adviertas es bien,
si en estas estrellas tocas,
que son estables muy pocas,
por más que un Perú les den.
No ignores, pues yo no ignoro,
que un signo el de Virgo es,
y los de cuernos son tres,
Aries, Capricornio y Toro.
Y así, sin fiar en ellas,
lleva un presupuesto solo,
y es que el dinero es el polo
de todas estas estrellas.

La verdad sospechosa

Pedro Calderón de la Barca

(1600-1681)

La vida es sueño

Hablaba Lope de Vega de «la cólera del español sentado». Huyendo de una realidad nacional en decadencia, la gente se refugiaba en el teatro; pedía cada vez más espectáculos —los escritores no daban abasto— y más espectáculo, más teatralidad en el teatro. En todo ello fue figura clave Calderón, cima del teatro barroco español. Lo que en Lope era una explosión de vida se convertía en él en ideas vivientes dentro de un retablo conceptual de gran opulencia escenográfica.

«Soñador imperial meditabundo» lo llamó Rubén Darío, pensando en *La vida es sueño*. Esta afirmación del título era un tópico repetido entonces a cada paso, y el argumento se apoyaba en viejas leyendas orientales. Con esos mimbres construyó Calderón una de las grandes obras españolas universales. Empezó por situar la acción en Polonia y Moscovia, fuera del imaginario común del español de la época. Aparecía el escenario dividido en dos partes: a la izquierda, un lugar montañoso en cuya base hay una puerta que da entrada a «una prisión oscura / que es de vivo cadáver sepultura». En esa llamada torre tiene encerrado el viejo rey Basilio, atendiendo a un horóscopo terrible, a su hijo, el príncipe Segismundo. A la derecha, el palacio del rey. Sobre esa dualidad escenográfica se desarrolla el duelo entre el instinto y la razón, entre el determinismo y la voluntad.

«¡Ay, mísero de mí, y ay infelice!», se queja Segismundo en unas décimas desgarradoras, preguntándose por qué él tiene menos libertad que un arroyo de agua, que un pez, un bruto o un ave. Se responde con la afirmación de Plinio el Viejo, «el delito mayor del hombre es haber nacido». El pesimismo calderoniano es total, pero es un «pesimismo metódico». Segismundo tiene una naturaleza violenta

y despótica; se dará cuenta, sin embargo, de que la razón puede refrenar los instintos: «Es verdad, pues reprimamos esta fiera condición […] por si alguna vez soñamos». Le brindará ocasión para ello la revuelta popular que le llevará a enfrentarse con su padre y cobrar el reino.

No es posible gozar *La vida es sueño* con criterios de puro realismo. Estamos en el teatro y el sentido de la obra lo compone la armonía de las partes: escenografía, acción y verso. Segismundo es un hombre proyectado hacia lo universal, un mito que, sobre la base del estoicismo cristiano, afirma la apertura hacia lo eterno. Su lenguaje, y el del resto de los personajes, no tiene nada que ver con el habla cotidiana del pueblo español del siglo XVII. Suena, en cambio, a verdadero en el universo cerrado de la tragedia, hasta el punto de constituir su poesía dramática el fondo de la verdad teatral.

«Calderón es tan pueblo como Lope», afirmó Bergamín. *La vida es sueño* cierra la España del siglo XVII contra la desvergüenza y el casticismo apicarado —contra lo nuestro— y la abre al sueño de la libertad.

SEGISMUNDO

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular
que el vivir solo es soñar,
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas le convierte
la muerte: ¡desdicha fuerte!
¡Que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza;
sueña el que afana y pretende;
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,

todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida?: un frenesí.
¿Qué es la vida?: una ilusión,
una sombra, una ficción;
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

La vida es sueño

Baltasar Gracián

(1601-1658)

El Criticón

Prototipo de la escritura barroca conceptista, que se regodea en buscar la correspondencia de las cosas por medio del arte del ingenio, con asociaciones y juegos verbales, el jesuita Gracián se ocupó en una primera etapa de esbozar arquetipos morales de vida —*El héroe*, *El político*, *El discreto*—, modelos para triunfar, con la discreción y la sabiduría, en una sociedad que él veía, con una mirada pesimista, como espacio de fiereza y dominio de las pasiones.

Sobre la pauta de esas visiones particulares recogidas en el *Oráculo manual*, construyó *El Criticón*, que él mismo definió como «el curso de la vida en un discurso». En realidad, se trata de una «epopeya dirigida al hombre total» (Fernando Lázaro). Inspirada en muchas fuentes que van desde Homero —no otra cosa es la *Odisea* que la alegoría de una peregrinación entre peligros y venturas, cíclopes y sirenas—, y las mordacidades de John Barclay, autor de una novela de amor, *Argenis*, escrita en latín y, sobre todo de *Euphormion*, la tremenda sátira antijesuítica que no debió disgustar a Gracián.

No le interesaron mucho ni Cervantes ni el *Quijote*; le encantaba Mateo Alemán, a quien consideraba «el mejor y más clásico español», pensando sin duda en el *Pícaro*, justamente subtitulado «Atalaya de la vida humana». Allí aparece el apólogo de la creación de los animales y el hombre, que el lector va a oír de labios de Andrenio en *El Criticón*. Como el asno que brincando de admiración por la belleza del mundo natural, pregunta a Júpiter para qué había sido creado él, Andrenio, el hombre natural, instintivo, cautivo en la gruta de una isla, afirma: «Yo no sé quién soy ni quién me ha dado el ser ni para qué me lo dio». Allí

va a encontrarlo Critilo, el hombre racional y social, que lo libera y emprende con él un viaje por España, Francia e Italia.

A cada paso todo lo real, ciudades y personas, se transforman en alegoría y los dos protagonistas van enlazando recuerdos e invenciones de los más diversos géneros —diálogos, fábulas, sueños quiméricos— en una mezcla deslumbrante por la sutileza de ideas, el ingenio y estilo. A la imitación de muchos lugares literarios, que la retórica de la época señalaba como base de la creación literaria, se añade aquí la erudición porque Gracián sostenía que sin ella los libros «no tienen gusto».

Critilo y Andrenio son cara y cruz de una misma persona. Cuando al ver a Andrenio muy triste un viejo le pregunta por qué está así, él responde que le falta «la mitad», «su otro yo». Juntos tejen esta grandiosa epopeya intelectual.

Náufrago Critilo se encuentra con Andrenio, que le da prodigiosamente razón de sí

—¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar! No hay cosa más deseada ni más frágil que tú eres, y el que una vez te pierde, tarde te recupera: desde hoy te estimaría como a perdida. Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer le restituye al morir: allí porque no se perciban los bienes que se reciben, y aquí porque se sientan los males que se conjuran. ¡Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero que con escandalosa temeridad fio su vida en un frágil leño al inconstante elemento! Vestido dicen que tuvo el pecho de aceros, mas yo digo que revestido de yerros. En vano la superior atención separó las naciones con los montes y los mares si la audacia de los hombres halló puentes para trasegar su malicia. Todo cuanto inventó la industria humana ha sido perniciosamente fatal y en daño de sí misma: la pólvora es un horrible estrago de las vidas, instrumento de su mayor ruina, y una nave no es otro que un ataúd anticipado. Parecíale a la muerte teatro angosto de sus tragedias la tierra y buscó modo cómo triunfar en los mares, para que en todos elementos se muriese. ¿Qué otra grada le queda a un desdichado para perecer, después que pisa la tabla de un bajel, cadahalso merecido de su atrevimiento? Con razón censuraba el Catón aun de sí mismo entre las tres necedades de su vida el haberse embarcado por la mayor. ¡Oh suerte oh cielo oh fortuna!, aun creería que soy algo, pues así me persigues; y cuando comienzas no paras hasta que apuras: válgame en esta ocasión el valer nada para repetir de eterno.

Fray Benito Jerónimo Feijoo

(1676-1764)

Camino hacia la modernidad

Juan Marichal considera a Feijoo «el primer ensayista hispano contemporáneo» y la crítica coincide en afirmar que con él se abre un nuevo capítulo en la historia de la cultura española.

Había ingresado con catorce años en el monasterio benedictino gallego de Samos y completó su formación filosófica y teológica en la Universidad de Salamanca. Eran tiempos de crisis intelectual, y en el marco de esa crisis de la conciencia europea se habla de abrir España a la rosa de los vientos de Europa. En la corte de Felipe V se respira, es cierto, un aire de modernidad, con influencias italianas y francesas. Se fundan por entonces la Biblioteca Nacional, la Real Academia Española y la de la Historia.

En 1726 publica Feijoo el primer volumen de su *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Su información es, en general, de segunda mano. Era, desde luego, asiduo a la lectura de las *Mémoires de Trévoux* y del *Journal des Savants*. Y trata siempre de perseguir la verdad conjugando razón y experiencia. No, no es cierto desde luego que «vox populi, vox Dei». Se abren paso en la cómoda tradición al pensamiento moderno. La lengua, por ejemplo, es favorable a la introducción de voces nuevas, lo que supone una actitud crítica respecto de la tradición. Se propaga una revisión de valores con el único límite de la fe. Conjugando, además, ciencia y experiencia, se descubre la verdad sensible, y se pone en cuestión el principio de que la mejor filosofía es la que está más claramente de acuerdo con la religión.

Por otra parte, se multiplica la preocupación por España y su

historia. «El oro de las Indias nos hizo pobres. Maltratamos —decía Feijoo— a los indios y ahora somos indios de los europeos». La Inquisición le abrió proceso, pero Fernando VI lo defendió. Aparecieron en Portugal y en España diccionarios feijonianos: tal era la popularidad de sus escritos y de su actitud ante los problemas. Cuando se intensifica la fuerza de la independencia americana, el virrey Verliz recomienda: «Seamos guiados por la sabia y prudente mano de Feijoo». Conviene en este punto tener presente que, salvo en la filosofía aristotélica y las especulaciones escolásticas, objeto principal de los estudios eclesiásticos, en todo lo demás Feijoo era un autodidacta. Pero un autodidacta atento sobre todo a la eficacia de sus escritos en el pueblo.

En cuanto al estilo literario, tal como señaló Juan Marichal, es «en conjunto un tanto gris, pero iluminado a ratos por chispas de ironía e ingenio». Gracias a él, duendes y brujas desaparecían de las creencias populares y se abría, en cambio, camino al pensamiento moderno.

Defensa de las mujeres

1. En grave empeño me pongo. No es ya solo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda: defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes.

2. El falso Profeta Mahoma, en aquel mal plantado paraíso, que destinó para sus secuaces, les negó la entrada a las mujeres, limitando su felicidad al deleite de ver desde afuera la gloria, que habían de poseer dentro los hombres. Y cierto que sería muy buena dicha de las casadas, ver en aquella bienaventuranza, compuesta toda de torpezas, a sus maridos en los brazos de otras consortes, que para este efecto fingió fabricadas de nuevo aquel grande Artífice de Quimeras. Bastaba para comprehender cuánto puede errar el hombre, ver admitido este delirio en una gran parte del mundo.

3. Pero parece que no se aleja mucho de quien les niega la bienaventuranza a las mujeres en la otra vida, el que les niega casi todo el mérito en esta. Frecuentísimamente los más torpes del vulgo representan en aquel sexo una horrible sentina de vicios, como si los hombres fueran los únicos depositarios de las virtudes. Es verdad que hallan a favor de este pensamiento muy fuertes

inventivas en infinitos libros: en tanto grado, que uno, u otro apenas quieren aprobar ni una sola por buena: componiendo en la que está asistida de las mejores señas, la modestia en el rostro con la lascivia en el alma:

Aspera si visa est, rigidasque imitata Sabinas,
Velle, sed ex alto dissimulare puta.

Contra tan insolente maledicencia, el desprecio, y la detestación son la mejor Apología. No pocos de los que con más frecuencia, y fealdad pintan los defectos de aquel sexo, se observa ser los más solícitos en granjear su agrado. Eurípides fue sumamente maldiciente de las mujeres en sus Tragedias; y según Ateneo, y Estobeo era amantísimo de ellas en su particular: las execraba en el teatro, y las idolatraba en el aposento. El Bocacio, que fue con grande exceso impúdico, escribió contra las mujeres la violenta Sátira, que intituló *Labyrinto del amor*. ¿Qué misterio habrá en esto? Acaso con la ficción de ser de este dictamen quieren ocultar su propensión: acaso en las brutales saciedades del torpe apetito se engendra un tedio desapacible, que no representa sino indignidades en el otro sexo. Acaso también se venga tal vez con semejantes injurias la repulsa de los ruegos: que hay hombre tan maldito, que dice que una mujer no es buena, solo porque ella no quiso ser mala. Ya se ha visto desahogarse en más atroces venganzas esta injusta queja, como testifica el lastimoso suceso de la hermosísima Irlandesa Madama Duglás. Guillermo Leout, ciegamente irritado contra ella, porque no había querido condescender con su apetito, la acusó de crimen de lesa Majestad; y probando con testigos sobornados la calumnia, la hizo padecer pena capital. Confesóla después el mismo Leout, y refiere el suceso La Mota de Vayer.

***Teatro crítico universal,* I**

Gaspar Melchor de Jovellanos

(1744-1811)

Educar al pueblo

Nacido en Gijón en el seno de una familia de la pequeña nobleza asturiana, tras estudiar allí Latinidad y Filosofía, recibió la primera tonsura eclesiástica, lo que le permitió disfrutar de un beneficio, y en el palacio-estudio del obispo de Ávila, su contrapariente, hizo el doctorado en Cánones. Pensó en optar a una canonjía gallega, pero se decidió finalmente a ir a Sevilla donde entró en contacto con el movimiento ilustrado y reformista de Pablo de Olavide. Allí escribió la tragedia *Munuza* (o *Pelayo*) y *El delincuente honrado*, que, defendiendo la justicia del tiranicidio, cosechó seis años de exilio. Para Sarrailh constituye esa comedia de tesis, inspirada en la doctrina de Beccaria, la mejor manera de entender la justicia.

Elegido académico de Bellas Artes de San Fernando, ingresó con un discurso sobre la esencia de estas. Solicitó entonces una plaza de supernumerario en la Española y pronunció su lección *Sobre la necesidad del estudio de la lengua para responder al espíritu de la legislación*. Fue un académico cumplidor. En respuesta a una solicitud del Gobierno, redactó la *Memoria sobre los espectáculos públicos*. Antitaurino convencido, creía que «presentar a Europa los toros como argumento de valor y bizarría española, es un absurdo». Denuncia, además, «la aridez e inmundicia de las aldeas, la pobreza y desaliño de sus vecinos: el aire triste y silencioso».

Más de la mitad de la segunda parte de esa *Memoria*, tal como advirtió José Caso, está dedicada al teatro como «el primero y más recomendado de todos los espectáculos». Un teatro que sirva a la educación del pueblo y al servicio de ello promueve el Real Instituto Asturiano en el que él mismo enseñó Gramática. Nombrado ministro

de Gracia y Justicia, uno de los problemas cuya solución se esperaba de él era la reforma del Tribunal de la Inquisición. El informe que preparó sobre el espinoso asunto no gustó, como tampoco que apoyara el nombramiento del obispo Tavira, a quien acusaban de jansenista, para Salamanca, con ánimo de modernizar la universidad. Dejó entonces el ministerio, como él mismo afirmaría, «por salvar mi vida». En efecto, además de un conato de envenenamiento, comenzaron a circular escritos de denuncias. La consecuencia fue el destierro a Mallorca y la prisión en Valldemossa y Bellver.

Allí comienza a estructurar unas *Memorias histórico-artísticas de arquitectura* en las que destaca la *Descripción del castillo de Bellver y sus vistas*. El final es conocido. Vuelto a Asturias, cuando la francesada amenaza con tomar Gijón, don Gaspar trata de huir en un pequeño bergantín. Una tormenta empuja el barco a un pequeño refugio, Puerto de Vega, donde Jovellanos, muy enfermo, desengañado de todo, encuentra la muerte.

[La cámara inferior, llamada la Hoya] tampoco tiene otra entrada [de luz] que una tronera redonda, abierta en lo alto de la bóveda, y cubierta de una gruesa tapadora, que, según indicios, era también de fierro, con sus barras y candados. Por esta negra boca debía entrar, o más bien caer, desde la cámara superior, en tan horrenda mazmorra el infeliz destinado a respirar su fétido ambiente, si ya no es que le descolgaban pendiente de las mismas cadenas que empezaban a oprimir sus miembros.

El ánimo se horroriza al aspecto de esta tumba de vivos, y si de una parte reconoce que no hay crimen a que no pueda llegar en su heroísmo la perversidad de algunos hombres, de otra no puede menos de admirar que sean muchos más los que han aspirado a la excelencia en el arte horrible de atormentar a sus semejantes.

Algo distrae de tan tristes reflexiones la idea de otros objetos que tuvo en algún tiempo este castillo, pues se dice haberse destinado para palacio de los reyes de Mallorca, y aun se añade que en él vivió y murió no sé qué persona real. Esto último parece una patraña, desmentida por la historia; pero la elegancia interior de la obra, y la distribución de sus magníficas habitaciones, que no desdicen de aquel noble destino, confirman lo primero. Puede probarlo también la grande y hermosa capilla, dedicada a San Marcos, su patrono, y otras tantas oficinas del interior, y en fin, el que entre tantas obras grandes como se emprendieron en Palma después de la conquista, no se halla otra que parezca destinada a la morada de sus reyes.

¿Quién, pues, se detendrá un poco a contemplarla en aquellos antiguos destinos, que transportado en espíritu a tan remota época, y recordando el carácter y costumbres que la distinguían, no se halle sorprendido por las ideas y

sentimientos que su misma forma presenta al hombre pensador? Porque figúrese usted este castillo cercado de un ejército enemigo, embarazado con armas y máquinas, y lleno de caballeros, escuderos y peones ocupados en su defensa. ¿Qué, no tropezará usted con ellos en todas partes, subiendo, bajando, corriendo y haciendo resonar en tomo de estas huecas bóvedas la estrepitosa vocería del combate? ¿Y no le parecerá que ve a unos jugando desde los muros y torres sus armas o máquinas, o asestando sus tiros al abrigo de las troneras y saeteras, y otros en la barrera exterior, presentando sus pechos al enemigo, mientras los más distinguidos defienden el pendón real que sobre el alto homenaje tremola al viento los blasones de Mallorca?

Descripción del castillo de Bellver

Mariano José de Larra

(1809-1837)

Vida y obra de un romántico

Su nombre es, claro, Mariano José de Larra. Madrileño, hijo de un afrancesado, tuvo que emigrar a Francia siendo niño. Se casó muy joven y, con tres hijos, fue el suyo un matrimonio desgraciado. Él mismo lo explicó en un artículo periodístico: «El casarse pronto y mal». Educado en las ideas de la Enciclopedia, fue pronto un liberal racionalista consecuente. A los veinte años vivía, muy bien pagado y muy leído, de su pluma. Su tinta era amarga; su estilo, irónico y mordaz. Llegó a ser diputado en Cortes. Le dolía España y protagonizaba sin reserva su pesimismo. Bastan a demostrarlo dos artículos publicados el año anterior a su suicidio.

El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio

> […] Aquí yace media España: murió de la otra media […] Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos. ¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! «Aquí yace la esperanza».

El segundo es «La Nochebuena de 1836: yo y mi criado. Delirio filosófico». La voz del criado borracho es la voz de la conciencia de Larra: «Tú lees día y noche buscando la verdad en los libros… y sufres de no encontrarla ni escrita… Tenme lástima, literato. Yo estoy ebrio de vino…; pero tú lo estás de deseos y de impotencia». Pocas semanas después, tal vez por los desdenes de una mujer, Dolores Armijo, o por su compleja lucha interior, se suicidó. En realidad, había anticipado en el drama *Macías*, en el que cuenta la historia del

trovador gallego de ese nombre, su propio drama interior:

> Macías es un hombre que ama y nada más. Su nombre, su lamentable historia pertenece al historiador; sus pasiones, al poeta. Pintar a Macías como imaginé que pudo ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión y retratar a un hombre, ese fue el objeto de mi drama. Quien busque en él el sello de una escuela, quien le invente un nombre para clasificarlo, se equivocará.

No se equivocó Menéndez Pelayo al resumir: «Si se descompone en dos mitades el genio de Larra, *Fígaro* será la crítica y la sátira, y *Macías* la pasión y la locura de amor».

Como periodista multiplicaba los artículos de costumbres, pero iba en ellos al fondo de la psicología española y anticipó con su crítica la actitud de la Generación del 98. Cifró su posición en tres puntos: «Religión pura, acompañada de tolerancia y de libertad de conciencia; igualdad ante la ley, y libertad absoluta de pensamiento escrito». Creía en la perfectibilidad del género humano. Se puede decir que eran ideas comunes en la época; pero nadie acertó a comunicarlas con su eficacia. Desgraciadamente, su pesimismo fue creciendo: «El mundo todo es máscaras». Y, en concreto, España vive de espaldas a los estímulos de la vida moderna. Debajo de ese pesimismo latía un sincero patriotismo de raíz quevedesca. Soñaba una España distinta.

A pesar de ello nos dejó cuadros espléndidos de la realidad española y, cultivando un género literario menor —el artículo periodístico—, fue sin duda uno de los valores más altos del Romanticismo.

El hombre pone y Dios dispone, o lo que ha de ser el periodista

Gran cosa dijo el primero que enunció este proverbio, hoy tan trillado. Si hay proverbios que envejecen y caducan, este toma por el contrario más fuerza cada día. Yo por mi parte confieso que a haber tenido la desgracia de nacer pagano, sería ese proverbio una de las cosas que más me retraerían de adoptar la existencia de muchos dioses; porque soy de mío tan indómito e independiente, que me asustaría la idea de proponer yo, y de que dispusiesen de mis propósitos millares de dioses, ya que desdichadamente ha de ser hombre un periodista, y lo que es peor hombre débil y quebradizo. Ello no se puede negar que un periodista es un ser muy bien criado, si se atiende a que no tiene voluntad propia; pues sobre ser bien criado, debe participar también de calidades de los más de los seres existentes: ha menester, si ha de ser bueno y de dura, la pasta del asno y su seguridad en el pisar, para caminar sin caer en un sendero estrecho, y como de esas veces fofo y mal seguro; y agachar como él las orejas cuando zumba en derredor de ellas el garrote. Necesita saberse pasar sin alimento semanas enteras como el camello, y caminar la frente erguida por medio del desierto. Ha de tener la velocidad del gamo en el huir para un apuro, para un día en que Dios disponga lo que él no haya puesto. Ha de tener del perro el olfato, para oler con tiempo dónde está la fiera, y el ladrar a los pobres; y ha de saber dónde hace presa, y dónde quiere Dios que hinque el diente. Le es indispensable la vista perspicaz del lince para conocer en la cara del que ha de disponer lo que él debe poner; el oído del jabalí para barruntar el runrún de la asonada; se ha de hacer, como el topo, el mortecino, mientras pasa la tormenta; ha de saber

andar, cuando va delante, con el paso de la tortuga, tan menudo y lento que nadie se lo note, que no hay cosa que más espante que el ver andar al periodista; ha de saber, como el cangrejo, desandar lo andado, cuando lo ha andado de más, y como de esas veces ha de irse sesgando por entre las matas a guisa de serpiente; ha de mudar camisa en tiempo y lugar como la culebra; ha de tener cabeza fuerte como el buey, y cierta amable inconsecuencia como la mujer; ha de estar en continua atalaya como el ciervo, y dispuesto como la sanguijuela a recibir el tijeretazo del mismo a quien salva la vida; ha de ser, como el músico, inteligente en las fugas, y no ha de cantar de contralto más que escriba con trabajo; y a todo, en fin, ha de poner cara de risa como la mona. Esto con respecto al reino animal.

Con respecto al vegetal parécese el periodista a las plantas en acabar con ellas un huracán sin servirles de mérito el fruto que hayan dado anteriormente; como la caña, ha de doblar la cerviz al viento, pero sin murmurar como ella; ha de medrar como el junco y la espadaña en el pantano; ha de dejarse podar como y cuando Dios disponga, y tomar la dirección que le dé el jardinero; ha de pinchar como el espino y la zarza los pies de los caminantes desvalidos, dejándose hollar de la rueda del poderoso; en días oscuros ha de cerrar el cáliz y no dejar coger sus pistilos, como la flor del azafrán; ha de tomar color según le den los rayos del sol; ha de hacer sombra, en ocasiones dañina, como el nogal; ha de volver la cara al astro que más calienta como el girasol, y es planta muerta si no; seméjase a las palmas en que mueren las compañeras empezando a morir una; así ha de servir para comer como para quemar, a guisa de piña; ha de oler a rosa para los altos, y a espliego para los bajos; ha de matar halagando como la hiedra.

Por lo que hace al mineral, parece el periodista a la piedra en que no hay picapedrero que no le quite una esquirla y que no le dé un porrazo; ha de tener tantos colores como el jaspe, si ha de parecer bien a todos; ha de ser frío como el mármol debajo del pie del magnate; ha de ser dúctil como el oro; de plata no ha de tener ni aun el

hablar en ella; ha de tener los pies de plomo; ha de servir como el bronce para inmortalizar hasta los dislates de los próceres; lo ha de soldar todo como el estaño; ha de tener más vetas que una mina, y más virtudes que un agua termal. Y después de tanto trabajo y de tantas calidades ha de saltar, por fin, como el acero, en dando con cosa dura.

En una palabra, ha de ser el periodista un imposible; no ha de contar sobre todo jamás con el día de mañana: ¡dichoso el que puede contar con el de ayer! No debe por consiguiente decir nunca, como *El Universal*: «Este periódico sale todos los días excepto los lunes», sino decir: «De este periódico solo se sabe de cierto que no sale los lunes». Porque el hombre pone y Dios dispone.

Fígaro, colección de artículos

José de Espronceda

(1808-1842)

«¡Bella es la vida!»

En la biografía de Espronceda añadida por Ferrer del Río a la edición de las *Obras poéticas completas* se exalta la gran vitalidad del poeta:

> Su inmenso raudal de vida que se desborda con furia gastando su ardor bizarro en desenfrenados placeres y crapulosos festines. A haber poseído inmensos caudales, fuera el «Don Juan Tenorio» del siglo XIX […] Espronceda blasona de su amor a los peligros en la «Canción del pirata». Su espíritu belicoso se halla patente en el «Canto del cosaco»; lo acrisolado de su patriotismo en la «Despedida del joven [patriota] griego a [de] la hija del apóstata»; sus delirios de socialista en «El mendigo» y en «El verdugo»; en el himno «Al sol» su elevación de ideas; cuando canta a un lucero, llora la pérdida de sus ilusiones; cuando en una orgía se dirige a Jarifa, hasta el hastío lo devora; cuando compone *El estudiante de Salamanca* dibuja en don Félix de Montemar su propio retrato.

Todo eso, apunta Guillermo Carnero, contribuye a crear en torno al escritor una «leyenda roja» que ya Cascales había desmontado en 1914 al afirmar que «siendo un gomoso inofensivo, representaba a las mil maravillas el papel de revolucionario y de bohemio […]». En realidad, Espronceda era un hombre de izquierdas, todo lo que se podía ser en aquel momento. Robert Marrast, que recogió artículos y discursos esproncedianos olvidados, y estudió a la par su biblioteca, lo considera «un demócrata de tendencia obrerista bien marcada». El análisis de los escritos políticos demuestra, según Carnero, «que fue un demócrata con decidida adhesión al partido republicano».

Su honestidad política contrasta, por ejemplo, con la del duque de Rivas, que, convertido en un contrarrevolucionario, vuelve a

España en 1834 y, por ejemplo, recibe en la Real Academia Española, de la que era miembro, a Cándido Nocedal, enemigo de la libertad de prensa y que entre otras cosas afirma que la novela contemporánea es la culpable de difundir los «deletéreos principios del socialismo y la democracia». Entre los poemas cívicos ha sido, sin duda alguna, la «Canción del pirata» el más logrado y el que ha alcanzado la mayor difusión. Lo protagoniza un hombre de espíritu libre —«es mi dios la libertad»— frente a las normas convencionales.

A él se añaden en el campo del amor «A Jarifa en una orgía» y el «Canto a Teresa». En el primero se confiesa el desengaño más absoluto: «¿Qué la virtud, la pureza? / ¿Qué la verdad y el cariño? / Mentida ilusión de niño». De esa y otras relaciones análogas no queda más que el pesimismo existencial absoluto. «Dadme vino…». El amor, en el siguiente poema, es declarado la única fuerza que puede empujar a la lucha por la libertad de los pueblos y a todas las causas nobles; pero la mujer termina siendo un «estanque de aguas corrompidas». Es un aviso derrotista del poeta, que le lleva a proclamar al final su desengaño absoluto: «Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!». Ahí quedan, ajenos a cualquier consideración de la Naturaleza, solos y sin apoyo, los hombres que soñaron vivir de amor.

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín:
bajel pirata que llaman
por su bravura el *temido*,
en todo el mar conocido
del uno al otro confín.

La luna en el mar riela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;
y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, a otro Europa,
y allá a su frente Stambul.

«Navega, velero mío,
sin temor,
que ni enemigo navío,
ni tormenta, ni bonanza
tu rumbo a torcer alcanza,
ni a sujetar tu valor.

»Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones

a mis pies.

»Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

»Allá muevan feroz guerra
ciegos Reyes
por un palmo más de tierra,
que yo aquí tengo por mío
cuanto abarca el mar bravío,
a quien nadie impuso leyes.

»Y no hay playa,
sea cualquiera,
ni bandera
de esplendor,
que no sienta
mi derecho
y dé pecho
a mi valor.

»Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

»A la voz de "¡Barco viene!"
es de ver
cómo vira y se previene
a todo trapo a escapar:
que yo soy el rey del mar,
y mi furia es de temer.

»En las presas
yo divido
lo cogido

por igual.
Solo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival.

»Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

¡Sentenciado estoy a muerte!
yo me río;
no me abandone la suerte,
y al mismo que me condena
colgaré de alguna entena
quizá en su propio navío.

»Y si caigo,
¿qué es la vida?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo,
como un bravo,
sacudí.

»Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

»Son mi música mejor
aquilones,
el estrépito y temblor
de los cables sacudidos,
del ronco mar los bramidos

y el rugir de mis cañones.

»Y del trueno
al son violento,
y del viento
al rebramar,
yo me duermo
sosegado,
arrullado
por el mar».

«Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar».

Canción del pirata

Juan Valera

(1824-1905)

Por los subterráneos del alma

Exaltaba doña Emilia Pardo Bazán en la obra literaria de don Juan Valera «la pureza del gusto, la propiedad y exactitud de la descripción, la mesura, la sencillez y cierta alegría y serenidad: el menor arrebato de entusiasmo —añadía— tiene enseguida freno». «Clarín», por su parte, lo consideraba mucho más revolucionario que Galdós y sostenía que «a vueltas de mil alardes de catolicismo y de misticismo, a veces Valera es un pagano» que marida la voluptuosidad de cierto renacentismo con el eclecticismo escéptico de un hombre de mundo del siglo XIX en el que la filosofía es un adorno.

En su libro *Del Romanticismo en España y de Espronceda* nos descubre Valera su propia poética: «El poeta ha de escribir para deleitar y no para enseñar; y acaso, escribiendo así halle por inspiración alguna verdad o mejore las ya conocidas». Crítico de amplio espectro —literatura, historia, filosofía—, después de varios tanteos publicó su novela completa y más importante, *Pepita Jiménez*, cuando tenía ya cincuenta años. Atrás quedaban un par de libros de poesías, más bien mediocres, y tres *Tentativas dramáticas*, en una de las cuales se burla de la filosofía idealista y del krausismo, tan en boga entonces.

La creación novelística de Valera parte de una concepción clara de lo que debe ser. «La novela —dice— es un género tan comprensivo y libre, que todo cabe en ella, con tal de que sea historia fingida […]. Toda buena novela tiene algo de poesía […] y los novelistas procuran que intervengan en sus obras lo extraordinario, lo ideal, lo raro y lo peregrino. Por eso se llama *novelesco* a lo que no sucede comúnmente». Confiesa Valera sin rodeos que es «más

partidario que nadie del arte por el arte». Rebaja por tanto el juicio de una novela convertida en un argumento para demostrar una tesis. Así se ve, según él, el paralelismo que Krause explica en su *Ideal de humanidad para la vida*. El artista no crea, sino que actualiza o hace efectivo en el tiempo y en el espacio un aspecto de la armonía preestablecida.

Toda obra de arte es, en suma, actualización y confirmación de lo eterno. Valera cree que en eso consiste el hechizo de *Pepita Jiménez*, escrita cuando España vivía una revolución radical que afectó a la monarquía y a la unidad religiosa del pueblo. En carta a Menéndez Pelayo le dice que «el poeta lo penetra todo, ve lo íntimo del alma, se mete en lo profundo de la conciencia de sus personajes —como que él mismo los crea y les da su propia conciencia—». De ahí que las novelas de Valera privilegien el carácter psicológico de sus ficciones. Deja al lado la realidad exterior como fea y mediocre y busca «lo ideal dentro del alma». «Clarín» decía que Valera era un especialista «en penetrar en los subterráneos del alma».

Insiste Montesinos en que Valera era incapaz de interesarse por algo que no sean esos entresijos del alma. De ahí que la mayor parte de sus novelas sean novelas de amores, para «poner de manifiesto en ellas la armonía entre razón y mística, entre vida y ascética».

Aunque me paso todo el día en el campo a caballo, en el casino y en la tertulia, robo algunas horas al sueño, ya voluntariamente, ya porque me desvelo, y medito en mi posición y hago examen de conciencia. La imagen de Pepita está siempre presente en mi alma. ¿Será esto amor?, me pregunto.

Mi compromiso moral, mi promesa de consagrarme a los altares, aunque no confirmada, es para mí valedera y perfecta. Si algo que se oponga al cumplimiento de esa promesa ha penetrado en mi alma, es necesario combatirlo.

Desde luego noto, y no me acuse usted de soberbia porque le digo lo que noto, que el imperio de mi voluntad, que usted me ha enseñado a ejercer, es omnímodo sobre todos mis sentidos. Mientras Moisés en la cumbre del Sinaí conversaba con Dios, la baja plebe en la llanura adoraba rebelde el becerro. A pesar de mis pocos años, no teme mi espíritu rebeldías semejantes. Bien pudiera conversar con Dios con plena seguridad, si el enemigo no viniese a pelear contra mí en el mismo santuario. La imagen de Pepita se me presenta en el alma. Es un espíritu quien hace guerra a mi espíritu; es la idea de su hermosura en toda su inmaterial pureza la que se me ofrece en el camino que guía al abismo profundo del alma donde Dios asiste, y me impide llegar a él.

No me obceco, con todo. Veo claro, distingo, no me alucino. Por cima de esta inclinación espiritual que me arrastra hacia Pepita, está el amor de lo infinito y de lo eterno. Aunque yo me represente a Pepita como una idea, como una poesía, no deja de ser la idea, la poesía de algo finito, limitado, concreto, mientras que el amor de Dios y el concepto de Dios todo lo abarcan. Pero por más esfuerzos que hago, no acierto a revestir de una forma imaginaria ese concepto supremo, objeto de un afecto superiorísimo, para

que luche con la imagen, con el recuerdo de la verdad caduca y efímera que de continuo me atosiga. Fervorosamente pido al cielo que se despierte en mí la fuerza imaginativa y cree una semejanza, un símbolo de ese concepto que todo lo comprende, a fin de que absorba y ahogue la imagen, el recuerdo de esta mujer. Es vago, es obscuro, es indescriptible, es como tiniebla profunda el más alto concepto, blanco de mi amor; mientras que ella se me representa con determinados contornos, clara, evidente, luminosa, con la luz velada que resisten los ojos del espíritu, no luminosa con la otra luz intensísima que para los ojos del espíritu es como tinieblas.

Toda otra consideración, toda otra forma, no destruye la imagen de esta mujer. Entre el Crucifijo y yo se interpone, entre la imagen devotísima de la Virgen y yo se interpone, sobre la página del libro espiritual que leo viene también a interponerse.

No creo, sin embargo, que estoy herido de lo que llaman amor en el siglo. Y aunque lo estuviera, yo lucharía y vencería.

La vista diaria de esa mujer y el oír cantar sus alabanzas de continuo, hasta al padre Vicario, me tienen preocupado; divierten mi espíritu hacia lo profano, y le alejan de su debido recogimiento; pero no, yo no amo a Pepita todavía. Me iré y la olvidaré.

Mientras aquí permanezca, combatiré con valor. Combatiré con Dios, para vencerle por el amor y el rendimiento. Mis clamores llegarán a Él como inflamadas saetas, y derribarán el escudo con que se defiende y oculta a los ojos de mi alma. Yo pelearé, como Israel, en el silencio de la noche, y Dios me llagará en el muslo y me quebrantará en ese combate, para que yo sea vencedor siendo vencido.

Pepita Jiménez

Gustavo Adolfo Bécquer

(1836-1870)

Cadencias en las sombras

Lo dijo Juan Ramón Jiménez: «Las rimas de Bécquer […] no son cursis en sí mismas. Las hacen cursis sus imitadores, sus falsos comprendedores». No pensemos en los críticos profesionales. Ha sido la gran difusión popular de los poemas la que ha ido realizando esa identificación del gran poeta con el hombre melancólico, soñador, un romántico trasnochado. Digamos ya que en la creación poética becqueriana hay diferentes niveles: hay un primer estilo que va abriéndose más y más hasta convertirse en el movimiento poético más importante de la modernidad: el Modernismo español e hispanoamericano.

El concepto becqueriano de la poesía está claramente explicado en la Rima III: brota de la tensión entre inspiración y razón: «Con ambas siempre en lucha, / y de ambas vencedor, / tan solo al genio es dado / a un yugo atar las dos». Fue importante para Bécquer el conocimiento de Heine, a quien Eulogio Florentino Sanz había traducido del alemán en 1857. Y a ello se añade el influjo de lo popular. Tal como resume José Pedro Díaz, «lo alemán y lo andaluz, la balada y el cantar, el lied y la soleá son las dos ricas vertientes que se aúnan en el hondo caudal becqueriano». Pero por encima de todo ello está la personalidad creadora de Gustavo Adolfo y su particular sentido y vivencia del lirismo.

En la base de este se halla su agitada experiencia amorosa de Elisa Guillén y Casta Esteban. «¿Qué es poesía?» escribe dirigiéndose a una mujer: «¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul. / ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía… eres tú» (Rima XXI). Gerardo Diego liga la evolución de la

escritura poética a las invasivas fluctuaciones amorosas de Gustavo Adolfo con Elisa Guillén y Casta Esteban.

De la Rima I a la XI el tema central es la poesía misma, sobre todo imbricada con el tema del amor; de la XII a la XXIX cantan las rimas el amor en un tono afirmativo y esperanzado (con la excepción de la XXVI). De la Rima XXX hasta la LI todas versan sobre la experiencia dolorosa de su fracaso. Por último, de la LII hasta el final, las Rimas expresan de manera creciente el sentimiento de soledad y de desesperanza. Las dos primeras series revelan a Gustavo Adolfo como poeta del amor, mientras que en la tercera el dramatismo se intensifica al tiempo que se hace más autobiográfico. Es la última serie la mejor, con los poemas impregnados de un dolor profundo que rezuma angustia y desesperanza. Todo ello expresado en un lenguaje sencillo y conciso que responde al propósito fundamental de la sobriedad.

El mayor número de rimas becquerianas que conocemos fueron recogidas en la edición de *Rimas* que se publicó en Madrid al año siguiente de fallecer su autor [1870]. Se perdieron, sin duda, otras durante los acontecimientos revolucionarios de 1868. Gustavo Adolfo las había entregado a su amigo, el magnate Luis González Bravo. Saquearon su mansión y se perdió el original; pero el autor reescribió de memoria las setenta y nueve piezas que conocemos y que él mismo calificó como «Poesías que recuerdo del libro perdido». Era *El libro de los gorriones*.

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres…
ésas… ¡no volverán!

Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aun más hermosas
sus flores se abrirán.

Pero aquellas cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día…
ésas… ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas,
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido… desengáñate,
nadie así te amará.

***Rimas,* LIII**

Rosalía de Castro

(1837-1885)

En las orillas del Sar

Desde hace ya tiempo lo sabemos con certeza. Rosalía de Castro no nació según decía su partida de nacimiento como «hija de padres incognitos». Figuraba así porque su padre era un sacerdote, cuyas hermanas, por cierto, se encargaron de la primera crianza de la niña, hasta que, ya mocita, pasó a vivir con su madre. Varios estudiosos gallegos apuntan la resonancia que tales hechos imprimieron en el carácter de la escritora. José Luis Varela lo relaciona certeramente con la conocida canción gallega «Negra sombra»: «Nin me dexarás ti nunca, / sombra que sempre su' asombras». La propia Rosalía en el poema «Santa Escolástica» recuerda una tarde de abril con llovizna y campanas que suenan lentamente; la poeta cierra la estrofa: «dime a marchar, huyendo de mi sombra».

Su primera gran obra literaria la escribió en la lengua de Galicia, *Cantares gallegos*: «N'era cousa de chamar as xentes á guerra, e desertar da bandeira que eu mesma había levantado». Se declaraba así abiertamente comprometida con la causa de la defensa y exaltación del pueblo gallego. Quería, además, abandonar la visión desconsolada de sus poemas de juventud: por eso el libro mezcla alegría, optimismo y desenfado, a la par que denuncia las injusticias sociales, con atención preferente al mundo de la emigración y a la pobreza del campo gallego.

Un año antes de morir, publica en castellano *En las orillas del Sar*. Para escribirlo se fue a Carril por ver el mar, al pie del altivo monte de Miranda, donde radica la casa de los Castro y Juan Rodríguez de Padrón escribió *El siervo libre de amor*. La mayor parte de los poemas fueron publicados en el periódico *La Nación Española*

de Buenos Aires y en ellos rompe y ensancha el espacio métrico logrando lo que señaló Miguens Parrado: «Todo el genio de su raza palpitaba en sus endechas; / eran bellas… ¡y a las almas se prendían como flechas!; / eran santas… ¡y Galicia de rodillas las oyó!». Son, en efecto, reflejos de su propia alma y de la de su país.

Abre el libro la biografía escrita por su marido, Manuel Murguía, cuyo comienzo resume la visión que de su vida tenía: «Cuando la vi encerrada en las cuatro tablas que a todos nos esperan, exclamé: "¡Descansa, al fin, pobre alma atormentada, tú que has sufrido tanto en este mundo!"». No pensaba solo en los sufrimientos a que hemos aludido sino también en la acogida que aquí se estaba haciendo de su obra: «El más benévolo de sus críticos, reflejando sinceramente la opinión de los que se tenían por entendidos los acusaba de falta de armonía». Habrían de pasar veinte años —añade— para que se reconocieran sus versos como «uno de los más singulares de nuestra poesía». Así lo ve, por ejemplo, Marina Mayoral que en la introducción a su edición explica cómo Rosalía es en este libro «precursora de una poesía que podríamos llamar existencial» adelantándose en algunas piezas a la filosofía del absurdo y proclamándola como «una de las mejores obras románticas en castellano» y «por su desarraigo y desolada visión del mundo» un anuncio de la problemática de la poesía de Unamuno y de Machado.

Ya no mana la fuente, se agotó el manantial;
ya el viajero allí nunca va su sed a apagar.

Ya no brota la hierba, ni florece el narciso,
ni en los aires esparcen su fragancia los lirios.

Solo el cauce arenoso de la seca corriente
le recuerda al sediento el horror de la muerte.

¡Mas no importa!; a lo lejos otro arroyo murmura
donde humildes violetas el espacio perfuman.

Y de un sauce el ramaje, al mirarse en las ondas,
tiende en torno del agua su fresquísima sombra.

El sediento viajero que el camino atraviesa,
humedece los labios en la linfa serena
del arroyo que el árbol con sus ramas sombrea,
y dichoso se olvida de la fuente ya seca.

***En las orillas del Sar*, XXVI**

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,
ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros:
lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso
de mí murmuran y exclaman:

—Ahí va la loca, soñando
con la eterna primavera de la vida y de los campos,

y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos
canos,
y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el
prado.

—Hay canas en mi cabeza, hay en los prados
escarcha;
mas yo prosigo soñando, pobre, incurable
sonámbula,
con la eterna primavera de la vida que se apaga
y la perenne frescura de los campos y las almas,
aunque los unos se agostan y aunque las otras se
abrasan.

Astros y fuentes y flores, no murmuréis de mis
sueños;
sin ellos, ¿cómo admiraros, ni cómo vivir sin ellos?

***En las orillas del Sar*, LVIII**

Leopoldo Alas, «Clarín»

(1852-1901)

La Regenta

Hijo de asturianos y asturiano militante, tras los estudios universitarios madrileños, fue Leopoldo Alas catedrático de Derecho Romano y, sucesivamente, de Derecho Natural en Oviedo. Allí escribe, entre el otoño de 1883 y junio de 1885, una novela que se convertiría en seña de identidad de Vetusta: *La Regenta*. Concejal de la ciudad, promovió entre otras cosas la creación del Teatro Campoamor, espacio cultural que continúa su actividad.

De niño y muchacho había adquirido una sólida formación religiosa, con particular devoción a la Virgen María, a la que dedicó poesías de escaso valor literario pero preñadas de sincero fervor. *Flores a María* se titulaban. En carta a un amigo, que recogió Adolfo Posada, relata visiones que tenía de cara al mar: «Veía surgir la figura de la Virgen entre la espuma de las olas que se estrellaban contra el acantilado, o vislumbraba su silueta aparecer entre las rocas». Pasados algunos años, tras un período de culto a la razón pura, rebrota en él la tendencia al misticismo y el afán de estudios teológicos. Se abrirá con el krausismo a la tolerancia, pero no será nunca positivista aunque derive con la edad a un cristianismo heterodoxo, sin dudar nunca de Dios. Será un liberal espiritualista.

Concluida a los treinta y tres años, *La Regenta* refleja, según Juan Antonio Cabezas, dos «Clarín», «de izquierda, demócrata, republicano y con simpatías federalistas, radicalmente antiposibilista, antirestauracionista y anticlerical».

Como acabamos de apuntar, «Clarín» comulga con el krausismo, lo que, según Jean Françoise Botrel, se traduce en una religiosidad profunda, acompañada de gran austeridad personal e inflexible

rigidez, y de un comportamiento social militante en la protesta y en la defensa de la regeneración. En sus escritos se nos muestra «Clarín» como un hombre volcado hacia su interior, lo que le diferencia de los cultivadores del naturalismo literario: Pardo Bazán, por ejemplo. Gonzalo Sobejano aporta otro criterio no menos romántico: la *grandeza*. Se apoya en afirmaciones de Leopoldo Alas tan categóricas como esta: «Los mejores poetas no son los que hacen las obras más perfectas […] hay algo mejor que lo perfecto, lo grande». En esa línea se inscribe, por cierto, *La Regenta*.

«Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero», se lee en el capítulo XVI de *La Regenta*. «Cualquiera sirve para rey; casi nadie para solitario», había escrito en sus *Solos*. Su amigo Adolfo Posada decía en 1925 que Alas «veía las cosas por dentro, las cosas y las personas». Aplicado el principio a la novela, supone que el novelista realista, más que un fotógrafo de la realidad, es un crítico de ella. Es lo que él practica. «Clarín» es el gran realista crítico de su tiempo, no igualado en ello por Galdós, Pereda, Valera o la Pardo Bazán. Es, gracias a ello, un moralista: observador perspicaz de la vida social, a la par que defensor de un ideal de justicia y de verdad, maridado con la más abierta tolerancia a todos los credos como vías de acceso al fomento de la caridad y al mutuo respeto entre los hombres.

Las excursiones al Vivero se habían repetido con frecuencia durante todo octubre. Ana veía a Edelmira y a Obdulia, que se había declarado maestra de la niña colorada y fuerte, correr como locas por el bosque de robles seculares perseguidas por Paco Vegallana, Joaquín Orgaz y otros *íntimos*; veíalas arrojarse intrépidas al pozo que estaba cegado y embutido con hierba seca, y en estas y otras escenas de bucólica picante llenas de alegría, misteriosos gritos, sorpresas, sustos, saltos, roces y contactos, no había encontrado más que una tentación grosera, fuerte al acercarse a ella, al tocarla, pero repugnante de lejos, vista a sangre fría. Don Álvaro había notado que por este camino poco se podría adelantar, por ahora, con la Regenta. Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero. Visita era el papa de aquel dogma antirromántico. Mirar a la luna medio minuto seguido era romanticismo puro; contemplar en silencio la puesta del sol… ídem; respirar con delicia el ambiente embalsamado del campo a la hora de la brisa… ídem; decir algo de las estrellas… ídem; encontrar expresión amorosa en las miradas, sin necesidad de ponerse al habla… ídem; tener lástima de los niños pobres… ídem; comer poco… ¡oh! esto era el colmo del romanticismo.

—La de Páez no come garbanzos —decía Visita— porque eso no es romántico.

La repugnancia que por los juegos locos del Vivero sentía Anita, era romanticismo refinado en opinión de la del Banco. Se lo decía ella a don Álvaro:

—Mira, chico, eso es hacer la tonta, la literata, la mujer superior, la platónica… Que yo me escame y no deje acercarse a esos mocosos que luego se van *dando pisto* al Casino con sus demasías, no tiene nada de particular,

porque… en fin, yo me entiendo; pero ella no tiene motivo para desconfiar, porque ni Paco ni Joaquín se van a atrever a tocarle el pelo de la ropa… Todo eso es romanticismo, pero a mí no me la da; por aquello de *pulvisés*.

En eso confiaba Mesía, en el *pulvisés* de Visita; pero se impacientaba ante aquel *romanticismo* de la Regenta. Él creía firmemente que «no había más amor que uno, el material, el de los sentidos; que a él había de venir a parar aquello, tarde o temprano, pero temía que iba a ser tarde; la Regenta tenía la cabeza a pájaros, y no había que aventurar ni un mal pisotón, so pena de exponerse a echarlo a rodar todo».

«Además —pensaba don Álvaro— el día que yo me atreva, por tener ya preparado el terreno, a intentar un ataque franco, *personal* —era la palabra técnica en su arte de conquistador—, no ha de ser en el campo, aunque parece que es lugar más a propósito. He notado que esta mujer enfrente de la naturaleza, de la bóveda estrellada, de los montes lejanos, al aire libre, en suma, se pone seria como un colchón, calla, y se *sublimiza*, allá a sus solas. Está hermosísima así, pero no hay que tocar en ella». Más de una vez, en medio del bosque del Vivero, a solas con Ana, don Álvaro se había sentido en ridículo; se le había figurado que aquella señora, a quien estaba seguro de gustar en el salón del Marqués, allí le despreciaba. Veíala mirarle de hito en hito, levantar después los ojos a las copas de los añosos robles, y se había dicho: «Esta mujer me está midiendo; me está comparando con los árboles y me encuentra pequeño; ¡ya lo creo!».

Lo que no sabía don Álvaro, aunque por ciertos síntomas favorables lo presumiese a veces su vanidad, era que la Regenta soñaba casi todas las noches con él.

***La Regenta,* II**

José María de Pereda

(1833-1906)

Sotileza, novela idílica

Lo cuenta José F. Montesinos. José María de Pereda dio en literato por su inadecuación física para ser artillero y su odio —tan comprensible, añadimos, con perdón, por mi cuenta— a las matemáticas. Lector en su juventud de literatura indiscriminada —teatro, novela, lírica— cuando, después de una estancia en Madrid, retorna a su Santander natal, aparece ligado al costumbrismo. En un primer momento le atraía en parte Fermín Caballero, pero no compartía el romanticismo de la andaluza, y, menos aún, su propensión al sermoneo. Pereda era un realista, antibucólico, propenso al costumbrismo. Ajeno a la teoría literaria, cuando publica las *Escenas montañesas*, presentan estas una marca de vetustez. Son cuadros de la vida de su tierra por los que se mueven «tipos» preferentemente populares.

En el último cuarto del siglo XIX, la Real Academia Española pidió a sus correspondientes provinciales que recogieran material léxico. Pereda acopió entonces datos del lenguaje popular de la Montaña que le servirían más tarde para salpicar su producción novelística. Cuando se enamoraba de un asunto, el escritor se ocupaba de él hasta la extenuación. Así ocurrió con *Sotileza*: en tres semanas despachó cerca de trescientas cuartillas. Su propósito declarado era «ofrecer a la consideración de otras generaciones algo de lo que hay de pintoresco, sin dejar de ser castizo, en esta raza *pejina* que va desvaneciéndose entre la abigarrada e insulsa confusión de las modernas costumbres». Esto es, pintar «aquel Santander sin escolleras ni ensanches, sin ferrocarriles ni tranvías urbanos, sin la plaza de Velarde y sin vidrieras en los claustros de la catedral».

Acuñó Pereda para su producción el calificativo de *novela regional*: «Aquella cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella, con lo que queda dicho, implícitamente, que no cabe dentro de aquella denominación la novela urbana». Ese tipo de novela tiene más que ver con la naturaleza que con la sociedad, con la eternidad del arte que «con el humano artificio de las circunstancias». Se proclama, pues, Pereda popularista en la órbita de la pura ortodoxia romántica. Él, que pocos años antes había escrito cosas bastante displicentes sobre el habla montañesa. En realidad, la mayor parte de novelas de fines del XIX eran de ámbito regional.

En el caso concreto de Pereda conviene precisar que, planteando la novela como «novela regional», lo que en realidad hacía era escribir un *idilio* más que una *novela* propiamente dicha. Montesinos recoge el regocijo con que Menéndez Pelayo, santanderino, afirma que *Sotileza* «apesta a *parrocha* y a pescado podrido, y no solo en su vocabulario». Un análisis detallado nos hace descubrir los distintos componentes de la obra: bastantes críticos coinciden en precisar que hay más de *idilio* que de *novela*, sobre todo en las configuraciones de las escenas y en el perfil de los personajes. En cuanto al lenguaje, Pereda ha conseguido bastante cantidad de «verdad». No solo por el estudio que empezó aportando actitudes muy críticas sino porque, tal como ratificó Menéndez Pelayo, en última instancia el montañés Pereda convivió con las gentes del pueblo en el que nació y vivió.

—Al Muelle-Anaos —le interrumpió tía Sidora—, ya está ella en no volver…, ¿verdá, hijuca?… Y por lo tocante a Muergo, según él se porte, así nos portaremos con él… ¿No es eso, venturaúca de Dios?… Pero ¿qué mil demontres habrá visto esta inocente en ese espantajo de Barrabás, pa tomarse tantos cuidados por él?… Pa mi cuenta, es de puto móstrico que le ve… ¿Verdá, hijuca?

Silda se encogió de hombros, preguntó a Andrés si iría a la calle Alta cuando las fiestas de San Pedro. Andrés respondió que puede que sí, y tía Sidora le ponderó mucho lo que había que ver entonces y lo bien que se veía desde la puerta de su casa. Habría hogueras y peleles, y mucho bailoteo; tres días seguidos, con sus noches, así; y en el del Santo, novillo de cuerda. Sartas de banderas y gallardetes de balcón a balcón. Las gentes del barrio, sin acostarse en sus casas, comiendo en la taberna o a la intemperie, y triscando al son del tamboril. La calle, atestada de mesas con licores y buñuelos. La iglesia de Consolación, abierta de día y de noche; el altar de San Pedro, iluminado, y la gente entrando y saliendo a todas horas. Pero tan bien enterado estaba Andrés de lo que eran aquellas fiestas, como la tía Sidora, porque no había perdido una desde que andaba solo por la calle.

Después examinó con muchas ponderaciones una sedeña de bahía, que estaba colgada de un clavo. ¡Aquello se llamaba un aparejo de veras y no el cordelillo que él tenía, con unas tanzas de poco más o menos y unos anzuelos de chicha y nabo! Tía Sidora, que le vio tan admirado de aquello poco, fue por el cesto de las artes, que su marido no había llevado a la mar, porque estaba a sardinas, que se pescan con red. Andrés había visto muchas veces aquellos aparejos secando al balcón o amontonados en el cesto, pero devanados. Tía Sidora le explicó el destino

y el manejo de cada uno. Los cordeles de merluza, del grueso de la cabeza de un alfilerón gordo, con su remate fino y un anzuelo grande a la punta. El palangre para el besugo: más de ochenta varas de cordel lleno de anzuelos colgando de sus *reñales* cortos; de palmo en palmo, un reñal. Las cuerdas de bonito, compuestas de tres partes: la primera, y la más larga, un cordel que se llamaba *aún*, doble de gordo que el de la merluza; después, una cuerda más fina, y después la sotileza de alambre, con un gran anzuelo. Se encarnaban los anzuelos del besugo y el de la merluza, con *carnada* de sardina, generalmente, y en el del bonito se ponía un engaño cualquiera: por lo común, una hoja de maíz, que no se deshacía en el agua, como el papel. Para llevar a la pesca las cuerdas del besugo había una *copa*, especie de maserita, aproximadamente de un pie en cuadro, con las paredes en talud muy abierto, como la que tía Sidora enseñó a Andrés, porque la tenía a mano. A medida que se encarnaban los anzuelos, se iban colocando en el fondo de la copa con los reñales tendidos sobre las paredillas, y el cordel recogido sobre los bordes. Así se llevaba a la mar este aparejo, cuya preparación exigía bastante tiempo, porque los anzuelos no bajaban de doscientos. A veces se trababan cien besugos de un golpe. La merluza se pescaba *al garete*, casi a lancha parada, y a una profundidad de cien brazas poco más o menos; el besugo, pez bobo, se traba él por sí mismo, dejando tendida la cuerda con los anzuelos colgando; el bonito, *a la cacea*, a todo andar de la lancha a la vela. Era un animal voraz, y se tragaba el engaño con tal ansia, que a veces salía trabado por el estómago. Para todo esto, había que salir muy afuera, ¡muy afuera!, y se daban casos de no volver los pescadores al puerto en dos o tres días, bien por tener otros más próximos para pasar la noche, o por obligarles a ello algún repentino temporal. La sardina, que venía en *manjuas* enormes, se ahorcaba por las agallas en la red, atravesada delante. Esto bien lo sabía Andrés, igual que el manejo de la guadañeta para maganos en bahía; por lo que la afable marinera no se le explicó.

Andrés no pestañeaba oyendo a tía Sidora, que, por su parte, se gozaba en el efecto que sus relatos causaban en él.

—¡Dará gusto eso! —exclamó, relamiéndose, el muchacho.

Y confesó a tía Sidora que siempre le había encantado el pescar; pero que nunca había pescado mar afuera, ni siquiera entre San Martín y la Horadada. Las más de las veces, en el paredón del Muelle-Anaos; pero, que fuera en el Paredón, que fuera en bahía con el bote de Cuco, siempre panchos, ¡en todas partes, panchos!… ¡Nunca una *llubina*, ni siquiera una *porredana* que pesara un cuarterón! Así es que tenía muchas ganas de ser mayor para poder alquilar, a cara descubierta, con otros amigos una barquía y hartarse de pescar de todo. Esto, mientras no empezara a navegar, porque, en navegando, tendría un bote y marineros de sobra con los de su barco, cuando estuviera en el puerto. Porque él iba a matricularse en náutica muy pronto, como había vuelto a decírselo su padre el día antes, mientras comían. En fin, todo lo que sabía y pensaba lo dijo allí, correspondiendo a las bondades que tía Sidora había tenido con él, y persuadido de que, tanto la marinera como Silda, le escuchaban con sumo interés, y era la verdad… Como que tía Sidora le ofreció de corazón, un poco después, pan del día y una sardina asada, lo cual rehusó Andrés muy cortésmente. Pero, al despedirse, ofreció volver a menudo por allí.

Cuando llegó a su casa, le dijo su madre, comiéndole a besos, que ya no sería marino. La noticia, por de pronto, le dejó estupefacto; pero antes de averiguar si le alegraba o le entristecía y de preguntar a qué pensaba dedicarle su padre, pensó si debería volver inmediatamente a casa de tía Sidora para contar el suceso o dejarlo para otro día.

Porque ¡como él había dicho allí que iba a ser marino!…

Sotileza

Benito Pérez Galdós

(1843-1920)

La novela, imagen de la vida

He aquí al creador del realismo literario español. En la órbita del pensamiento del 98, Rubén Darío lo zahería como a un mero mercachifle de los libros. Fue ciertamente un hombre sin biografía. Nacido en Canarias, su atuendo ordinario y sus costumbres no atraían hacia él las miradas. Pero un crítico como Montesinos lo proclama «discípulo directo de Cervantes»; un escritor que reproduce mediante la palabra la realidad total de una época. En la línea de Balzac y de Dickens, rehúye en sus escritos la imitación externa de los hechos, que conduciría al casticismo, y retorna al realismo clásico en el que se codea con Balzac, Dickens, Tolstoi o Dostoievski.

Dedicó prácticamente toda su vida a la creación literaria y, aunque confesaba haber visto sus convicciones oscurecidas por sombras que no sabía de dónde procedían, mantuvo siempre una gran serenidad interior. Fue lo que le permitió escribir setenta y siete novelas centradas en la sociedad española, cuyos orígenes estudió con perspicacia. Salvador de Madariaga resumió certeramente el resultado de ese trabajo formidable: «La naturaleza humana vista por un observador sin prejuicios del siglo XIX español».

Elegido académico de la Real Academia Española, su discurso de ingreso versó sobre *La sociedad presente como materia novelable*.

> Imagen de la vida es la Novela —dice—, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia… Reproducir el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente.

Le contestó Menéndez Pelayo con un detallado y excelente estudio de la obra del nuevo académico.

Caracteriza Casalduero el conjunto de la obra de Galdós estableciendo una sugerente comparación: «Si Larra se pregunta dónde está España», a Galdós le interesa «Cómo es España». La primera serie de los *Episodios nacionales* (1873-1878) estudian la época entre la batalla de Trafalgar y la muerte de Fernando VII en 1833. Una frase ya famosa resume perfectamente lo que ocurría: al español le gusta «vivir en la agitación como a la salamandra en el fuego».

Según apuntó ya Montesinos, Galdós se hizo escritor en la lectura del *Quijote*: en su modo de ver a España y a los españoles. Al final de la segunda serie de *Episodios* se plantea la «cuestión religiosa». La Revolución del 68, la República y las Cortes giran en torno a la libertad de culto, el resurgir del carlismo y la tensión entre erasmistas y tradicionalistas. Si en *Marianela* late el problema social de la miseria y el trabajo en las minas del norte, con las «Novelas españolas contemporáneas» —*La desheredada* y *Fortunata y Jacinta* — alcanza Galdós la cima del arte de novelar y hace que la novela española supere sus limitaciones tradicionales y se haga realmente *imagen de la vida*.

Al pasar junto a la puerta de una de las habitaciones del entresuelo, Juanito la vio abierta y, lo que es natural, miró hacia dentro, pues todos los accidentes de aquel recinto despertaban en sumo grado su curiosidad. Pensó no ver nada y vio algo que de pronto le impresionó, una mujer bonita, joven, alta… Parecía estar en acecho, movida de una curiosidad semejante a la de Santa Cruz, deseando saber quién demonios subía a tales horas por aquella endiablada escalera. La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural.

Juanito no pecaba de corto, y al ver a la chica y observar lo linda que era y lo bien calzada que estaba, diéronle ganas de tomarse confianzas con ella.

—¿Vive aquí —le preguntó— el señor de Estupiñá?

—¿Don Plácido?… en lo más último de arriba —contestó la joven, dando algunos pasos hacia fuera.

Y Juanito pensó: «Tú sales para que te vea el pie. Buena bota»… Pensando esto, advirtió que la muchacha sacaba del mantón una mano con mitón encarnado y que se la llevaba a la boca. La confianza se desbordaba del pecho del joven Santa Cruz, y no pudo menos de decir:

—¿Qué come usted, criatura?

—¿No lo ve usted? —replicó mostrándoselo—. Un huevo.

—¡Un huevo crudo!

Con mucho donaire, la muchacha se llevó a la boca por segunda vez el huevo roto y se atizó otro sorbo.

—No sé cómo puede usted comer esas babas crudas —dijo Santa Cruz, no hallando mejor modo de trabar conversación.

—Mejor que guisadas. ¿Quiere usted? —replicó ella ofreciendo al Delfín lo que en el cascarón quedaba.

Por entre los dedos de la chica se escurrían aquellas babas gelatinosas y transparentes. Tuvo tentaciones Juanito de aceptar la oferta; pero no: le repugnaban los huevos crudos.

—No, gracias.

Ella entonces se lo acabó de sorber, y arrojó el cascarón, que fue a estrellarse contra la pared del tramo inferior. Estaba limpiándose los dedos con el pañuelo, y Juanito discurriendo por dónde pegaría la hebra, cuando sonó abajo una voz terrible que dijo:

—¡Fortunaaá!

Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un *yia* voy con chillido tan penetrante que Juanito creyó se le desgarraba el tímpano. El *yia* principalmente sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra. Y al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ellas.

Fortunata y Jacinta

Emilia Pardo Bazán

(1851-1921)

Una escritora nacional

El elogio venía de Pérez Galdós, para quien el escritor que más estaba haciendo por crear una «novela nacional», superando con mucho el impulso regenerador de Fernán Caballero, era doña Emilia Pardo Bazán. En sintonía con la concepción romántica de nación, hablaba ella de un «sublime escalofrío que venía del pueblo», y en cuestiones de amor patrio se declaraba «a la altura de la mujer del pueblo» sin que nada pueda desviarla.

En Francia se había producido una rápida evolución del movimiento realista literario hacia el *naturalismo*. Zola y sus discípulos fueron los impulsores del cambio. Inspirado en la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de Claude Bernard, escribió Zola *Le roman expérimental*, evangelio del Naturalismo que la Pardo Bazán iba a presentar en España en su obra *La cuestión palpitante*. Y en esa línea programática escribiría ella la primera novela naturalista en nuestra lengua: *La Tribuna*. Era, en realidad, el ensayo de una novela proletaria protagonizada por una obrera de la Fábrica de Tabacos de La Coruña (Marineda).

El nuevo movimiento y su base doctrinal —el credo científico y determinista que negaba el libre albedrío— suscitaron muchas reservas en la sociedad española. El propio Zola no comprendía cómo podía doña Emilia conjugar el Naturalismo con el credo religioso católico. En la práctica se reducía a tratar con libertad el tema erótico en un planteamiento más biológico, a lo que se sumaba un mayor verismo en la descripción de lo bajo. Circunscrita ella a su patria, Galicia, iba a olvidar la idealización de la vida rural para subrayar, en cambio, la degeneración y la barbarie que allí imperaba.

En los «Apuntes autobiográficos» que antepuso como prólogo a su mejor novela, *Los pazos de Ulloa*, declara doña Emilia:

> De familia liberal, acogí con simpatía el movimiento [de 1868]; en breve, los desplantes y excesos de la Gloriosa me arrojaron en sentido contrario hacia la reacción completa. Ycomo mi juventud y caráctervehemente y fogoso me inclinaban a los extremos, fui siguiendo un proceso lógico hasta la conspiración…

Isabel Burdiel señala que había más pasión que solidez de argumentos en algunas apreciaciones de la crítica liberal al tradicionalismo. Así, en la concepción crecientemente tolerante y flexible de la religión católica. A ello se sumaba un estilo literario directo y la defensa del ensayo como género; la resistencia a adherirse a sistema alguno, a fin de conservar la independencia de crítica. Y, en fin, el carácter decisivo que habían de tener la educación y los derechos de las mujeres para el progreso de las naciones.

Era aquel un mundo excitante para la joven Emilia, que, al tiempo que participaba en las batallas políticas, prestaba oídos atentos a las noticias que le llegaban sobre el renacimiento literario que se había producido con la revolución. Asistía al teatro para ver obras de los nuevos autores, y fue muy importante en su vocación de escritora el viaje que hizo por Europa en 1873, cuando, como ella cuenta, «sobre las mesas de las fondas, sobre mis rodillas en el tren, con plumas comidas de orín y lápices despuntados, tracé mis primeras páginas en prosa».

Como si también los perros comprendiesen su derecho a ser atendidos antes que nadie, acudieron desde el rincón más oscuro, y olvidando el cansancio, exhalaban famélicos bostezos, meneando la cola y levantando el partido hocico. Julián creyó al pronto que se había aumentado el número de canes, tres antes y cuatro ahora; pero al entrar el grupo canino en el círculo de viva luz que proyectaba el fuego, advirtió que lo que tomaba por otro perro no era sino un rapazuelo de tres a cuatro años, cuyo vestido, compuesto de chaquetón acastañado y calzones de blanca estopa, podía desde lejos equivocarse con la piel bicolor de los perdigueros, en quienes parecía vivir el chiquillo en la mejor inteligencia y más estrecha fraternidad. Primitivo y la moza disponían en cubetas de palo el festín de los animales, entresacado de lo mejor y más grueso del pote; y el marqués —que vigilaba la operación—, no dándose por satisfecho, escudriñó con una cuchara de hierro las profundidades del caldo, hasta sacar a luz tres gruesas tajadas de cerdo, que fue distribuyendo en las cubetas. Lanzaban los perros alaridos entrecortados, de interrogación y deseo, sin atreverse aún a tomar posesión de la pitanza; a una voz de Primitivo, sumieron de golpe el hocico en ella, oyéndose el batir de sus apresuradas mandíbulas y el chasqueo de su lengua glotona. El chiquillo gateaba por entre las patas de los perdigueros, que, convertidos en fieras por el primer impulso del hambre no saciada todavía, le miraban de reojo, regañando los dientes y exhalando ronquidos amenazadores; de pronto la criatura, incitada por el tasajo que sobrenadaba en la cubeta de la perra *Chula*, tendió la mano para cogerlo, y la perra, torciendo la cabeza, lanzó una feroz dentellada, que por fortuna solo alcanzó la manga del chico, obligándole a refugiarse más que de prisa, asustado y lloriqueando, entre

las sayas de la moza, ya ocupada en servir caldo a los racionales. Julián, que empezaba a descalzarse los guantes, se compadeció del chiquillo, y, bajándose, le tomó en brazos, pudiendo ver que a pesar de la mugre, la roña, el miedo y el llanto, era el más hermoso angelote del mundo.

—¡Pobre! —murmuró cariñosamente—. ¿Te ha mordido la perra? ¿Te hizo sangre? ¿Dónde te duele, me lo dices? Calla, que vamos a reñirle a la perra nosotros. ¡Pícara, malvada!

Reparó el capellán que estas palabras suyas produjeron singular efecto en el marqués. Se contrajo su fisonomía: sus cejas se fruncieron, y arrancándole a Julián el chiquillo, con brusco movimiento le sentó en sus rodillas, palpándole las manos, a ver si las tenía mordidas o lastimadas. Seguro ya de que solo el chaquetón había padecido, soltó la risa.

—¡Farsante! —gritó—. Ni siquiera te ha tocado la *Chula*. ¿Y tú, para qué vas a meterte con ella? Un día te come media nalga, y después lagrimitas. ¡A callarse y a reírse ahora mismo! ¿En qué se conocen los valientes?

Diciendo así, colmaba de vino su vaso, y se lo presentaba al niño que, cogiéndolo sin vacilar, lo apuró de un sorbo. El marqués aplaudió:

—¡Retebién! ¡Viva la gente templada!

—No, lo que es el rapaz… el rapaz sale de punta —murmuró el abad de Ulloa.

—¿Y no le hará daño tanto vino? —objetó Julián, que sería incapaz de bebérselo él.

—¡Daño! ¡Sí, buen daño nos dé Dios! —respondió el marqués, con no sé qué inflexiones de orgullo en el acento —. Dele usted otros tres, y ya verá… ¿Quiere usted que hagamos la prueba?

—Los chupa, los chupa —afirmó el abad.

—No señor, no señor… Es capaz de morirse el pequeño… He oído que el vino es un veneno para las criaturas… Lo que tendrá será hambre.

—Sabel, que coma el chiquillo —ordenó imperiosamente el marqués, dirigiéndose a la criada. Esta, silenciosa e inmóvil durante la anterior escena, sacó un

repleto cuenco de caldo, y el niño fue a sentarse en el borde del lar, para engullirlo sosegadamente.

Los pazos de Ulloa

Ramón María del Valle-Inclán

(1866-1936)

Sonatas

«Las *Sonatas* son, por sí solas, el más logrado cuerpo de la prosa modernista de España». Con esta contundencia lo afirmaba Alonso Zamora Vicente en un estudio ya clásico. El juicio cobra especial valor si tenemos en cuenta que en el momento, entre 1902 y 1905, en que van apareciendo las *Sonatas de otoño*, *estío*, *primavera* e *invierno*, así, por ese orden, estaban publicando sus novelas Valera, Pereda, Pardo Bazán y Galdós. Años antes, en 1893, Valle-Inclán había publicado *Femeninas*, una obrita que presagiaba la filigrana de las *Sonatas*. Pero esta sola palabra, *sonata*, con su referencia musical, está guiándonos, a través de Rubén Darío, a la ascendencia francesa.

Rubén —lo ha recordado Pedro Salinas— «era entonces más que un poeta admirado, que un guion arrebatador: tocaba en ídolo». A través de Rubén nos llegaba Gautier empeñado en lograr un arte invadido y gobernado por las artes plásticas. Y, sobre todo, Verlaine con su *Art poétique*: «Tuércele el cuello a la elocuencia». Se imponía el matiz, un arte sin estridencias. Si Gautier titulaba su obra *Symphonie en blanc majeur*, Rubén replicaba: *Sinfonía en gris mayor*. Baudelaire lo cifraba en su clásico soneto *Correspondances*: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent». Así, Rimbaud establecerá las equivalencias: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles».

Advierte Valle-Inclán que sus *Sonatas* «son un fragmento de las "Memorias amables", que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental». Estructuralmente nos hallamos ante un escrito fragmentario marcado por un tono

elegíaco y unido por el hilo del personaje central jalonado por esporádicas apariciones de rostros familiares. Bradomín es un Don Juan, el más admirable, y él lo sabe. Pero está en el final de su vida, y ya «solo [le] estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío».

Frente al vulgarismo ordinario, el Modernismo presentaba únicamente «personajes y ambientes refinados». De ahí que la lectura de las *Sonatas* deje el recuerdo de una «pompa artificiosa y aristocrática». La sonata otoñal está toda ella traspasada por el sentido de la genealogía y su ubicación en el Pazo de Brandeso, todo él rebosante de nobleza esculpida o bordada. El pregón nobiliario se mantendrá hasta el final de las *Sonatas*. Bradomín es un católico pero, en la línea modernista, todo a lo largo de las *Sonatas* nos encontramos con una mezcla irrespetuosa de piedad y paganismo cargado de supersticiones.

Bradomín es un noble español. Aristocratiza, en consecuencia, paisajes y personas y lucha de continuo por ser de una casta superior. Las *Sonatas* rezuman erudición artística y, como fruto del arte modernista, todo en él, sus gestos y acciones, tienen un extraordinario valor plástico, rebosante de esteticismo. Por eso su vejez es «una resurrección de sensaciones, una esfumación deliciosa del pasado, algo etéreo, brillante, cubierto de polvo de oro, como esas reminiscencias que los sueños nos dan a veces en la vida».

El aire silencioso de la noche hacía flamear los cortinajes y estremecía mis cabellos. En el cielo lívido empezaban a palidecer las estrellas, y en el candelabro de plata el viento había ido apagando las luces, y quedaba una sola. Los viejos cipreses que se erguían al pie de la ventana, inclinaban lentamente sus cimas mustias, y la luna pasaba entre ellos fugitiva y blanca como alma en pena. El canto lejano de un gallo se levantó en medio del silencio anunciando el amanecer. Yo me estremecí, y miré con horror el cuerpo inanimado de Concha tendido en mi lecho. Después, súbitamente recobrado, encendí todas las luces del candelabro y le coloqué en la puerta para que me alumbrase el corredor. Volví, y mis brazos estrecharon con pavura el pálido fantasma que había dormido en ellos tantas veces. Salí con aquella fúnebre carga. En la puerta, una mano, que colgaba inerte, se abrasó en las luces, y derribó el candelabro. Caídas en el suelo las bujías siguieron alumbrando con llama agonizante y triste. Un instante permanecí inmóvil, con el oído atento. Solo se oía el ulular del agua en la fuente del laberinto. Seguí adelante. Allá, en el fondo de la antesala, brillaba la lámpara del Nazareno, y tuve miedo de cruzar ante la imagen desmelenada y lívida. ¡Tuve miedo de aquella mirada muerta! Volví atrás.

Para llegar hasta la alcoba de Concha era forzoso dar vuelta a todo el Palacio si no quería pasar por la antesala. No vacilé. Uno tras otro recorrí grandes salones y corredores tenebrosos. A veces, el claro de la luna llegaba hasta el fondo desierto de las estancias. Yo iba pasando como una sombra ante aquella larga sucesión de ventanas que solamente tenían cerradas las carcomidas vidrieras, las vidrieras negruzcas, con emplomados vidrios, llorosos y tristes. Al cruzar por delante de los espejos cerraba los ojos

para no verme. Un sudor frío empañaba mi frente. A veces, la oscuridad de los salones era tan densa que me extraviaba en ellos y tenía que caminar a la ventura, angustiado, yerto, sosteniendo el cuerpo de Concha en un solo brazo y con el otro extendido para no tropezar. En una puerta, su trágica y ondulante cabellera quedó enredada. Palpé en la oscuridad para desprenderla. No pude. Enredábase más a cada instante. Mi mano asustada y torpe temblaba sobre ella, y la puerta se abría y se cerraba, rechinando largamente. Con espanto vi que rayaba el día. Me acometió un vértigo y tiré… El cuerpo de Concha parecía querer escaparse de mis brazos. Le oprimí con desesperada angustia. Bajo aquella frente atirantada y sombría comenzaron a entreabrirse los párpados de cera. Yo cerré los ojos, y con el cuerpo de Concha aferrado en los brazos huí. Tuve que tirar brutalmente hasta que se rompieron los queridos y olorosos cabellos…

Llegué hasta su alcoba que estaba abierta. Allí la oscuridad era misteriosa, perfumada y tibia, como si guardase el secreto galante de nuestras citas. ¡Qué trágico secreto debía guardar entonces! Cauteloso y prudente dejé el cuerpo de Concha tendido en su lecho y me alejé sin ruido. En la puerta quedé irresoluto y suspirante. Dudaba si volver atrás para poner en aquellos labios helados el beso postrero: Resistí la tentación.

Sonata de otoño

Pío Baroja

(1872-1956)

«Elogio sentimental del acordeón»

Bajaban los dos grandes amigos de juventud paseando por la madrileña calle de la Reina Victoria cuando, al llegar al final de la acera, Azorín detuvo a Pío Baroja sujetándole por el brazo: «¡Baroja, el campo!». No era propiamente así. Seguía la calle con edificios discontinuos, y, al fondo, tras los chalecitos, se veía el Parque del Oeste. Pero lo que sorprende es que el autor de *Los pueblos* y de *Castilla*, escritos con un estilo miniado que rezuma plasticidad, se mostrara diverso en la conversación de la vida cotidiana. En realidad, las observaciones literarias de Azorín sobre los pueblos pasaban por el filtro de los libros: eran *librescas*. Baroja, en cambio, era un hombre de la calle. A él le tienta la vida como es y se enfrenta a ella de modo errante y en una actitud de radical disconformidad con lo que ve, que puede calificarse de anarquista. Sus raíces filosóficas eran, sin duda, nietzscheanas.

Pero, digámoslo ya, Baroja es un gran novelista, junto a Galdós, lo mejor del siglo XX. Sus libros responden a ese credo ideológico y vital que acabamos de apuntar. Por ellos se mueven, van y vienen tipos de lo más diverso, a los que don Pío mueve, y a través de ellos protesta de la estupidez y la maldad que sus comportamientos rezuman. En definitiva, reflejan el pesimismo universal que le embarga: la vida carece de sentido.

Ordenó el propio Baroja su producción novelística de juventud en tres trilogías. En la segunda de ellas, «La vida fantástica», figura *Paradox, rey*. Y allí se inscribe este «Elogio» que considero una de las

mejores páginas literarias castellanas. Su tema es bien sencillo. Es, en realidad, un cuadro de foto fija de un pueblecito marinero vasco una tarde de domingo. La escueta descripción de ese pueblecillo sirve de plataforma al elogio. En él se mueven hombres con boina y mujeres con velo que van a la iglesia. Sobre la cubierta de un barcucho hay un grupo en torno al que toca en el acordeón «melodías lentas, conocidas y vulgares». El sonido del «plebeyo» instrumento es monótono como la vida misma. Canta en definitiva «las miserias del vivir de los rudos marineros», sus penalidades y amarguras.

«¡Oh, la extraña poesía de las cosas vulgares!».

El autor:

¿No habéis visto, algún domingo al caer de la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?

Yo no sé por qué, pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

A veces, el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático; a veces, la media voz de un marinero le acompaña; a veces, también, la ola que sube por las gradas de la escalera del muelle, y que se retira después murmurando con estruendo, oculta las notas del acordeón y de la voz humana, pero luego aparecen nuevamente y siguen llenando con sus giros vulgares y sus vueltas conocidas el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y triste.

Y mientras el señorío del pueblo torna del paseo; mientras los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza, y más llenas de gente las tabernas y las sidrerías; mientras en las callejuelas, negruzcas por la humedad, comienzan a brillar debajo de los aleros salientes las cansadas lámparas eléctricas, y pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena, en el negro quechemarín, en el patache cargado de cemento, sigue el acordeón lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, conocidas y vulgares, en el aire silencioso del anochecer.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento!

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida; algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!

Esa voz humilde que aburre, que cansa, que fastidia al principio, revela poco a poco los secretos que oculta entre sus notas, se clarea, se transparenta, y en ella se traslucen las miserias del vivir de los rudos marineros, de los infelices pescadores; las penalidades de los que luchan en el mar y en la tierra con la vela y con la máquina; las amarguras de todos los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado…

Paradox, rey

José Martínez Ruiz, «Azorín»
(1873-1967)

Castilla

Peregrinaron a la tumba de Larra para rendirle homenaje con unas violetas. Fatigaron las viejas ciudades y pueblos de Castilla cuyos paisajes los seducía. Resucitaron el interés por los poetas primitivos, y, en fin, se esforzaron por desarticular el encorsetado lenguaje literario decimonónico enriqueciéndolo con viejas y plásticas palabras que permitían aprisionar la dura realidad de la España finisecular. Eran los hombres de la generación de 1898, tal como José Martínez Ruiz (Azorín), su cronista, se veía y los veía.

Puede decirse que en *Castilla* (1912) está todo Azorín. Dedicado «a la memoria de Aureliano Beruete, «pintor maravilloso de Castilla, silencioso en su arte férvido», intentó el «aprisionar una partícula del espíritu de Castilla» que, después de hacernos grandes ante el mundo —lo que, según Jovellanos, «duró un relámpago»— en el tiempo en que Azorín escribía, era un montón de campiñas desoladas y ciudades muertas.

Azorín —lo dijo Ortega en su clásico estudio «Azorín, Los primores de lo vulgar»— no es un filósofo de la historia interesado en ideas abstractas, sino un sensitivo de la historia que se esfuerza en revivir literariamente la sensibilidad del hombre a través del tiempo. Situado, pues, como un contemplativo ante Castilla, descubre el dolorido sentir de la resignación, del sometimiento de los castellanos ante los hechos y todo ello impregnado de la idea abrumadora de la muerte.

En *Castilla* se adivina una España que no vive actualmente, «la actualidad de España es la perduración del pasado». El problema se centra en la tensión entre España y Europa, entre tradición y progreso.

La preocupación azoriniana por el paso del tiempo se concreta en el precioso tríptico de «Una ciudad y un balcón», articulado sobre la idea nietzscheana de que «vivir es ver volver»: «Progresará maravillosamente la especie humana […]; junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. *No le podrán quitar el dolorido sentir*».

Este verso de Garcilaso guía la escritura de Azorín. En «Las nubes», que aquí transcribimos, volvemos a encontrarnos con este personaje, que Azorín ha tomado de *La Celestina* y, contrahaciendo el argumento de la tragicomedia, imagina la plácida vida hogareña de Calisto y Melibea dieciocho años después de casarse a fines del siglo XV. El cuadro que pinta refleja a la perfección lo que Ortega señalaba como carácter de estilo de Azorín: «Maximus in minimis». El arte de transfigurar lo humilde, lo pequeño y vulgar. Para Calisto el pasado y el presente están «al mismo rasero de bienandanza»; pero las nubes, siempre varias y siempre las mismas, le provocan un *dolorido sentir*.

Las nubes

Calixto y Melibea se casaron —como sabrá el lector si ha leído *La Celestina*— a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín. Se enamoró Calixto de la que después había de ser su mujer un día que entró en la huerta de Melibea persiguiendo un halcón. Hace de esto dieciocho años. Veintitrés tenía entonces Calixto. Viven ahora marido y mujer en la casa solariega de Melibea; una hija les nació, que lleva, como su abuela, el nombre de Alisa. Desde la ancha solana que está a la puerta trasera de la casa se abarca toda la huerta en que Melibea y Calixto pasaban sus dulces coloquios de amor.

[…]

En el aire se respira un penetrante aroma de jazmines, rosas y magnolias. «Ven por las paredes de mi huerto», le dijo dulcemente Melibea a Calixto hace dieciocho años.

Calixto está en el solejar, sentado junto a uno de los balcones. Tiene el codo puesto en el brazo del sillón y la mejilla reclinada en la mano. Hay en su casa bellos cuadros; cuando siente apetencia de música, su hija Alisa le regala con dulces melodías; si de poesía siente ganas, en su librería puede coger los más delicados poetas de España e Italia. Le adoran en la ciudad; le cuidan las manos solícitas de Melibea, ve continuada su estirpe, si no en un varón, al menos, por ahora, en una linda moza de viva inteligencia y bondadoso corazón. Y sin embargo, Calixto se halla absorto, con la cabeza reclinada en la mano. Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, ha escrito en su libro:

… et crei la fabrilla
que dis: Por lo pasado no estés mano en mejilla.

No tiene Calixto nada que sentir del pasado; pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. Nada puede conturbarle ni entristecerle. Y sin embargo, Calixto, puesta la mano en la mejilla, mira pasar a lo lejos sobre el cielo azul las nubes.

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son —como el mar— siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas —tan fugitivas— permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. Cuando queremos tener aprisionado el tiempo —en un momento de ventura— vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas en todo momento, todos los días van caminando por el cielo. Hay nubes redondas, henchidas de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos traslúcidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos, de las llanuras. Las hay como velloncitos iguales e innumerables que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul. Unas marchan lentas, pausadas; otras pasan rápidamente. Algunas, de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento, dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, gris, que presta su encanto a los paisajes otoñales.

Siglos después de este día en que Calixto está con la mano en la mejilla, un gran poeta —Campoamor— habrá de dedicar a las nubes un canto en uno de sus poemas titulado *Colón*. Las nubes —dice el poeta— nos ofrecen el espectáculo de la vida. La existencia, ¿qué es sino un juego de nubes? Diríase que las nubes son «ideas que el viento ha condensado»—, ellas se nos representan como un «traslado del insondable porvenir». «Vivir —escribe el poeta— es *ver pasar*». Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto las

nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo un retorno perdurable, eterno, ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas—, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.

Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?

En el jardín lleno de silencio se escucha el chiar de las rápidas golondrinas. El agua de la fuente cae deshilachada por el tazón de mármol. Al pie de los cipreses se abren las rosas fugaces, blancas, amarillas, bermejas. Un denso aroma de jazmines y magnolias embalsama el aire. Sobre las paredes de nítida cal resalta el verde de la fronda; por encima del verde y del blanco se extiende el añil del cielo. Alisa se halla en el jardín sentada, con un libro en la mano. Sus menudos pies asoman por debajo de la falda de fino contray; están calzados con chapines de terciopelo negro adornados con rapacejos y clavetes de bruñida plata. Los ojos de Alisa son verdes, como los de su madre; el rostro más bien alargado que redondo. ¿Quién podría contar la nitidez y sedosidad de sus manos? Pues de la dulzura de su habla, ¿cuántos loores no podríamos decir?

En el jardín todo es silencio y paz. En lo alto de la solana, recostado sobre la barandilla, Calixto contempla extático a su hija. De pronto un halcón aparece, revolando rápida y violentamente por entre los árboles. Tras él, persiguiéndole todo agitado y descompuesto, surge un mancebo. Al llegar frente Alisa se detiene absorto, sonríe y comienza a hablarle.

Calixto le ve desde el carasol y adivina sus palabras. Unas nubes redondas, blancas, pasan lentamente sobre el cielo azul en la lejanía.

Castilla

Antonio Machado

(1875-1939)

Campos de Castilla

Nos legó Rubén Darío un espléndido retrato íntimo de su amigo Antonio Machado: «Misterioso y silencioso / iba una y otra vez. / Su mirada era tan profunda / que apenas se podía ver […] Fuera pastor de mil leones / y de corderos a la vez». El poeta confesaba que había aprendido a leer en el *Romancero general* de su tío don Agustín Durán. Su padre era a la vez un notable especialista en las tradiciones y cantos populares. Se fue con su hermano Manuel a trabajar a París en una editorial en el momento en que allí triunfaba el simbolismo poético, y ambos conectaron con la vanguardia artística. De regreso a Madrid, en los primeros años del siglo XX se encuentra con Rubén, y con él y con Juan Ramón Jiménez, emprende la batalla del Modernismo literario del que es buena muestra su primer libro poético, *Soledades*, que recoge lo escrito entre 1899 y 1907.

Animado por Giner de los Ríos, consigue la cátedra de Francés del Instituto de Enseñanza Media de Soria. Y allí entronca decididamente con Castilla. Su primer y más profundo enlace fue una muchacha quinceañera, «menuda, trigueña, de alta frente y de ojos oscuros». Era Leonor, sobrina de los dueños de la pensión en que residía. Se enamoró perdidamente de ella y se casaron en julio de 1909 en una ceremonia que, por la curiosidad popular, se hizo dura para él.

Señala Macrí con acierto que «la estancia en Soria (1907-1912) es el fundamento vital de la Castilla [poética] de Machado». En su base está el paisaje del Duero visto como río patrio: «El Duero cruza el corazón de roble / de Iberia y de Castilla. / ¡Oh, tierra triste y noble, / la de los altos llanos y yermos y roquedas, / de campos sin arados,

regatos ni arboledas; / decrépitas ciudades, caminos sin mesones, / y atónitos palurdos sin danzas ni canciones». De ahí surge la crítica dolorida: «Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora». Pero en ella late a la vez la esperanza de una «España joven», que se impondrá sobre la España «de charanga y pandereta».

En el mismo libro se inscribe el ciclo de Leonor. Con ella hace su tercer viaje a París, donde el 13 de julio de 1911, en plena celebración de la fiesta nacional, tiene ella una hemoptisis que obliga a internarla. La atendían, visitándola, las compañeras de Rubén Darío, quien costeará el regreso del matrimonio a España. Es sabido que Machado trató de contagiarse con ella; dejó de fumar y adquirió un cochecito de inválido para sacarla a paseo por los campos. Aparece entonces *Campos de Castilla*, cuyo primer ejemplar le dedica: «A mi Leonorcica del alma, Antonio». La rama reverdecida de un olmo seco le hace esperar el milagro.

CXV
(A un olmo seco)

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera

también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Soria, 1912.

Campos de Castilla

Antonio Machado

(1875-1939)

Poesías

«Luminoso y profundo» lo veía Rubén Darío. Un hombre bueno «que escribía versos profundos cuyo secreto era de él». Rafael Alberti decía que don Antonio tenía la «tristeza de árbol alto y escueto, con voz de aire pasado por la sombra [que] hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas».

Hijo de un estudioso folclorista andaluz, aprendió en la Institución Libre de Enseñanza la ética de la bondad sencilla y el amor a las tierras de España. En París conoció el simbolismo poético y, de vuelta a España, en los primeros años del siglo XX, militó en el grupo modernista de Juan Ramón Jiménez, aunque a él no le interesaba el valor fónico o el color de las palabras. Creía que la poesía era «una honda palpitación del espíritu», la que pone el alma en contacto con el mundo.

Su primer libro, *Soledades* (1903), depurado y enriquecido en 1907 —para muchos el mejor de toda su producción— fue el primer libro español de poesía en que estaba proscrito lo anecdótico. Con un deje becqueriano —«la palabra en el tiempo»— en poemas formalmente sencillos proyecta sobre el mundo su propio estado de ánimo. La mayor parte se desarrollan en la *tarde*, que no es un período de tiempo sino un ambiente preñado de melancolía en el que el poeta dialoga con campos, jardines o fuentes: «Seguía su cuento / la fuente serena: / borrada la historia, / contaba la pena».

Su llegada a Soria como catedrático de Instituto coincide con un cambio radical de su creación literaria. «Orillas del Duero» (1907) es su primer poema noventayochista: no se trata de una descripción sino de una interpretación del alma de la Castilla que hizo a España. La

enumeración de nombres desnudos, sin imágenes ni metáforas —«¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera…!»— se convierte en espejo del sentimiento: «¡Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria / donde parece que las casas subían!».

La mirada del poeta se centra, a trechos, en el contraste entre el pasado glorioso y la pobre actualidad. Cobra entonces su voz un tono épico para pintar —«no fue por estas tierras el bíblico jardín»— historias de crímenes brutales y maldiciones bíblicas, condensadas en la leyenda de «La tierra de Alvargonzález». La muerte allí de su joven esposa da lugar a un «Cancionerillo de Leonor» en el que percibimos las vibraciones más íntimas de su voz, y del que encontramos a cada paso ecos en los que podríamos llamar «Campos de Andalucía».

Allí, en Baeza, maridará su escritura con la lírica popular y el Romancero. Es la última etapa de las *Nuevas canciones* (1917-1930) a la que se unirán los apócrifos —*Abel Martín*, *Juan de Mairena*— antes de que la Guerra Civil le lleve al exilio francés de Colliure. Allí, cerrando el círculo vital —«Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla»—, escribirá su último verso: «Estos días azules y este sol de la infancia»…

El mañana efímero

La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María,
de espíritu burlón y de alma quieta,
ha de tener su mármol y su día,
su infalible mañana y su poeta.

En vano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero.
Será un joven lechuzo y tarambana,
un sayón con hechuras de bolero,
a la moda de Francia realista
un poco al uso de París pagano
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.
Esa España inferior que ora y bosteza,
vieja y tahúr, zaragatera y triste;
esa España inferior que ora y embiste,
cuando se digna usar de la cabeza,
aún tendrá luengo parto de varones
amantes de sagradas tradiciones
y de sagradas formas y maneras;
florecerán las barbas apostólicas,
y otras calvas en otras calaveras
brillarán, venerables y católicas.
El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ¡por ventura! pasajero,
la sombra de un lechuzo tarambana,
de un sayón con hechuras de bolero;
el vacuo ayer dará un mañana huero.

Como la náusea de un borracho ahíto
de vino malo, un rojo sol corona
de heces turbias las cumbres de granito;
hay un mañana estomagante escrito
en la tarde pragmática y dulzona.
Mas otra España nace,
la España del cincel y de la maza,
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.
Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea.

Campos de Castilla

Antonio Machado

(1875-1939)

Juan de Mairena

La popularidad de la poesía de Antonio Machado eclipsó durante mucho tiempo la valoración de su prosa, considerado hoy por la crítica, sobre todo en su *Juan de Mairena*, como una de la más alta calidad del pasado siglo.

En el «Cancionero apócrifo» presentaba Machado a Mairena como «poeta y filólogo, además de retórico o inventor de una máquina de cantar». En él culmina en realidad el proceso creador machadiano, con la conciencia de que el polo individual del sentimiento que desde el Romanticismo primaba en la poesía empezaba a no interesar, y que había que crear «cantores de una nueva sentimentalidad», la colectiva o social. «A la ética por la estética», decía Mairena a sus alumnos en línea con el krausismo que profesaba la Institución. Creía que la línea moderna era «acaso un hijo un tanto abusivo del individualismo burgués». En cada hombre puede haber varios poetas que se activen al contacto de unos con otros. «El pensamiento es esencialmente amoroso». Por eso su método de enseñanza se basaba en el diálogo aprendido, decía, «en dos gigantes dialogadores: Shakespeare y Cervantes». «Es casi seguro —añadía— que don Quijote y Sancho no hacen cosa más importante […] que conversar el uno con el otro».

Antierudito declarado, pero intensamente humanista y latinista y folclorista, entendía el folclore como cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender. Como retórico encarecía a sus alumnos que no fueran oradores: «Que no se os muera la lengua viva», que se identificaba con la hablada ya que, a su juicio, la escritura esclerotiza el pálpito vital de la lengua del pueblo. «Lo importante es hablar bien, con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os

dará por añadidura».

Llega a decir Mairena a contrapunto de la frase de D'Ors: «Todo lo que no es tradición es plagio», «casi todo lo que no es folclore es pedantería». Menéndez Pidal afirmará poco más tarde que una lectura atenta de una obra clásica descubrirá sin duda huellas de la literatura popular.

En última instancia, lo que Mairena se proponía era liberar el pensamiento para transformarlo en un «pensar poético heterogeneizante, inventor o descubridor de lo real». Quería convertir a sus lectores en «catecúmenos del librepensamiento». Para ello bajó la voz, desarticuló el lenguaje literario flexibilizándolo hacia el diálogo como forma de comunión amorosa. Estaba creando una de las mejoras prosas de su tiempo.

Juan de Mairena había pensado fundar en su tierra una Escuela Popular de Sabiduría. Renunció a este propósito cuando murió su maestro, a quién él destinaba la cátedra de Poética y de Metafísica. Él se reservaba la cátedra de Sofística.

—Es lástima —decía— que sean siempre los mejores propósitos aquellos que se malogran, mientras prosperan las ideícas de los tontos, arbitristas y revolvedores de la peor especie. Tenemos un pueblo maravillosamente dotado para la sabiduría, en el mejor sentido de la palabra: un pueblo a quien no acaba de entontecer una clase media, entontecida a su vez por la indigencia científica de nuestras Universidades y por el pragmatismo eclesiástico, enemigo siempre de las altas actividades del espíritu. Nos empeñamos en que este pueblo aprenda a leer, sin decirle para qué y sin reparar en que él sabe muy bien lo poco que nosotros leemos. Pensamos, además, que ha de agradecernos esas escuelas prácticas donde puede aprender la manera más científica y económica de aserrar un tablón. Y creemos inocentemente que se reiría en nuestras barbas si le hablásemos de Platón. Grave error. De Platón no se ríen más que los señoritos, en el mal sentido —si alguno hay bueno— de la palabra.

Juan de Mairena

José Ortega y Gasset

(1883-1955)

Meditaciones del Quijote

«Con las piedras de sillería del verbo castellano quieren fingir fuentecillas versallescas». Así resumía en 1905 Ortega y Gasset la estética del Modernismo superficial. Estaba irrumpiendo en escena una nueva generación literaria, casi coetánea de la del 98, que, sin embargo, estaría marcada por el trastorno de la Primera Guerra Mundial. Animados por un nuevo espíritu, contra el culto de la palabra sin idea subrayaban a cada paso la primacía de la inteligencia y su función.

Hijo de Ortega y Munilla, dueño y director de *Los Lunes de El Imparcial*, el gran periódico de las clases dirigentes, José Ortega y Gasset se había formado intelectualmente en Alemania. Frente a la búsqueda del hombre y lo humano proponía la atención y el cultivo de las cosas y de los conceptos; en suma, una orientación hacia lo objetivo. Renegaba del individualismo unamuniano y no se recataba de calificar a don Miguel como «morabito máximo que entre las piedras reverberantes de Salamanca inicia una tórrida juventud en el energumenismo». Muy pronto será Ortega el maestro y animador de las nuevas generaciones intelectuales, y «renunciando a un personalismo que ejerciera de genio salvador, proponía alentar los pasos mesurados y poco rígidos del talento» (Ángel del Río).

Su estilo sería menos musical y lírico que el de los modernistas, y mucho más plástico. La imagen no era para él un adorno sobrepuesto al pensamiento sino una realidad creada. Frente al yo agónico de Unamuno atendía al yo inserto en la circunstancia. Y más que sentir a España, proponía entenderla sacudiendo de nuestra conciencia el polvo de las viejas ideas. Sería él el *espectador* «que

mira al mundo con amor intelectual». Se ve muy claro en las *Meditaciones del Quijote*, donde explica el realismo cervantino como «síntesis genial de realidad y fantasía»; síntesis de un objeto poético, sí, pero también y sobre todo de la experiencia humana. Y, al hilo de la escritura, va sembrando Ortega ideas sobre lo divino y lo humano, de modo que estimula en el lector reflexiones valiosísimas sobre el yo y su riquísima circunstancia vital. Julián Marías, su discípulo, lo resume señalando que en las *Meditaciones* se formulan las bases de todo el pensamiento orteguiano.

Cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la acre hostilidad de su porvenir, desciende entre ellos Don Quijote, y el calor fundente de su fisonomía disparatada, compagina aquellos corazones dispersos, los ensarta como en un hilo espiritual, los nacionaliza, poniendo tras sus amarguras personales un comunal dolor étnico. «¡Siempre que estéis juntos —murmuraba Jesús— me hallaréis entre vosotros».

Sin embargo, los errores a que ha llevado considerar aisladamente a Don Quijote, son verdaderamente grotescos. Unos, con encantadora previsión, nos proponen que no seamos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invitan a una existencia absurda, llena de ademanes congestionados. Para unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. Pues a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo, vino sobre la tierra Cervantes.

No podemos entender el individuo sino al través de su especie. Las cosas reales están hechas de materia o de energía; pero las cosas artísticas —como el personaje don Quijote—, son de una sustancia llamada estilo. Cada objeto estético es individuación de un protoplasma-estilo. Así, el individuo don Quijote es un individuo de la especie Cervantes.

Conviene, pues, que, haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de don Quijote, y, vertiéndola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego solo una condensación particular. Este es para mí el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de don Quijote. Y no el de Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro. Para eludir esta desviación biográfica y erudita, prefiero el título quijotismo a

cervantismo.

La tarea es tan levantada que el autor entra en ella seguro de su derrota, como si fuera a combatir con los dioses.

Son arrancados los secretos a la naturaleza de una manera violenta; después de orientarse en la selva cósmica, el científico se dirige recto al problema, como un cazador. Para Platón, lo mismo que para Santo Tomás, el hombre científico es un hombre que va de caza, qhreuths, *venator*. Poseyendo el arma y la voluntad, la pieza es segura; la nueva verdad caerá seguramente a nuestros pies, herida como un ave en su trasvuelo.

Pero el secreto de una genial obra de arte no se entrega de este modo a la invasión intelectual. Diríase que se resiste a ser tomado por la fuerza, y solo se entrega a quien quiere. Necesita, cual la verdad científica, que le dediquemos una operosa atención, pero sin que vayamos sobre él rectos, a uso de venadores. No se rinde al arma: se rinde, si acaso, al culto meditativo. Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones han de irla estrechando lentamente, dando al aire como sones de ideales trompetas.

[…]

Estas meditaciones, a que seguirán otras, renuncian —claro está— a invadir los secretos últimos del Quijote. Son anchos círculos de atención que traza el pensamiento —sin prisas, sin inminencia—, fatalmente atraído por la obra inmortal.

Meditaciones del Quijote

Juan Ramón Jiménez

(1881-1958)

«La negra y la rosa»

«Pienso que nunca volverá otro poeta más escuchado, más querido que tú en aquellos años». Esto decía Rafael Alberti dirigiéndose a Juan Ramón a raíz de su muerte y pensando en los grandes poetas de su generación: Guillén, Salinas, Dámaso… Desde la altura de su producción, en 1918 describía Juan Ramón la trayectoria de su poesía: «Vino primero pura, / vestida de inocencia / … / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes / … / Llegó a ser una reina / fastuosa de tesoros / … / Mas se fue desnudando / y yo le sonreía / … / Y se quitó la túnica / y apareció desnuda toda / … / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!». Sencillo era para él «lo conseguido con los menos elementos», es decir, lo sintético, lo justo.

Lo buscó casi desde el comienzo de su escritura, con los naturales titubeos. Se adhirió al Modernismo en su vertiente simbolista, y en *Baladas de primavera*, escrita en 1907, se advierte con claridad cómo la palabra y el ritmo de las canciones populares le sirven de apoyo. Mucho más en *Estío*, que anuncia ya la plenitud desbordada en 1916, año clave en la vida y en la obra. Se casa, en efecto, con Zenobia Camprubí, que será decisiva en todo. En su viaje marítimo hacia los Estados Unidos el ritmo del mar comienza a marcar el ritmo de la escritura poética.

Por eso el *Diario de un poeta recién casado* que escribe, en efecto, día a día y que tiene su quicio en la boda en Nueva York, será, como explica Ricardo Gullón, «el factor decisivo, la intuición generadora del poema: ritmos de amor y el mar; ritmos de la ilusión y la reflexión… revelaciones de la palabra en movimiento que en su ir y venir crea una experiencia, partiendo las más de las veces —pero no

necesariamente— de un hecho, de un objeto, de un nombre». Así ocurre en «La negra y la rosa», escrito el 3 de abril en Nueva York. Basta una muchacha negra que va en el suburbano, nuestro Metro, y lleva una rosa en la mano. Basta, digo, para lograr una de las páginas más hermosas del libro que, con toda justicia literaria, dejó de titularse *Diario de un poeta recién casado* para ser *Diario de poeta y mar*.

Lo que en nuestro texto ocurre es que la transfiguración por la palabra de la muchacha y su flor hace que se transfigure todo el entorno del suburbano y de quienes en él hacen ese viaje que concluye… en la *eternidad*.

La negra va dormida, con una rosa blanca en la mano.

—*La rosa y el sueño apartan, en una superposición mágica, todo el triste atavío de la muchacha: las medias rosas caladas, la blusa verde y transparente, el sombrero de paja de oro con amapolas moradas*. Indefensa con el sueño, se sonríe, la rosa blanca en la mano negra.

¡Cómo la lleva! Parece que va soñando con llevarla bien. Inconsciente, la cuida —con la seguridad de una sonámbula— y es su delicadeza como si esta mañana la hubiera dado ella a luz, como si ella se sintiera, en sueños, madre del alma de una rosa blanca. *A veces, se le rinde sobre el pecho, o sobre un hombro, la pobre cabeza de humo rizado, que irisa el sol cual si fuese de oro, pero la mano en que tiene la rosa mantiene su honor, abanderada de la primavera*.

Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se siente. Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos; están absortos, como en una pesadilla de cansancio y de tristeza, en esta rosa blanca que la negra exalta y que es como la conciencia del subterráneo. Y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera mejor, a eternidad…

«La negra y la rosa», en *Diario de un poeta recién casado*

Miguel de Unamuno

(1864-1936)

San Manuel Bueno, mártir

Todo es simbólico, con un simbolismo ambiguo, en esta pequeña gran novela: desde los nombres de los personajes al escenario del lugar en que se desarrolla. Ángela [mensajera de Dios] se llama la narradora, y el pueblo, Valverde de Lucerna, pertenece a la diócesis de Renada [la nada redoblada o renacida]. El protagonista que da título a la obra es don Manuel [Dios con nosotros]. Ángela dice de él que «llevaba la cabeza como *nuestra* Peña del Buitre» y que sus ojos eran como «*nuestro* lago». Era, pues, la encarnación de su tierra. Pero los domingos al recitar en voz alta el Credo en la misa, al llegar a la profesión de «creo en la resurrección de la carne y en la vida perdurable», la voz del sacerdote se silenciaba, porque, aunque el pueblo lo tenía por santo y, tras fallecer, el obispo quiso iniciar su proceso de beatificación, no creía en ello. Su divisa era «La verdad antes que la paz».

Valverde, su parroquia, vivía, gracias a don Manuel, en paz. Pero un día regresa de América el hermano de Ángela, Lázaro, hecho un liberal y ateo, y dispuesto a remover la tranquilidad social y recelando, por supuesto, de la iglesia y del párroco. Su hermana le pide que cumpla la última voluntad de su madre y se acerque a él. Curiosamente, don Manuel va a hablar con Lázaro como antes no lo ha hecho con nadie, revelándole su secreto y convenciéndole de que al pueblo hay que dejarlo en *su* paz: «démosle opio», «que viva la ilusión».

Se ha señalado que «nada más lejos del Unamuno agonista y despertador de conciencias que el creador [literario] de este párroco llamado *Manuel* y de este *Lázaro* al revés […], los dos, a falta de fe,

buscaban la paz para sí y para sus hijos y hermanos todos» (Carlos Blanco Aguinaga). Es como si Unamuno estuviera renegando de su faceta de luchador y volviendo hacia la contemplación. Cuando está escribiendo la novela, padece Unamuno una fuerte depresión. Nada tiene, pues, de extraño que la obra, vía desahogo, resulte una novela-diario o de confesión que produce una sensación de lejanía o de irrealidad que progresivamente va haciéndose realidad inmediata, tangible. Ángela la escribe a los cincuenta años, «cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos, está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña, nevando sobre las memorias de mi padre el forastero, de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi san Manuel […]. No sé si estoy traspasando a este papel, tan blanco como la nieve, mi conciencia que en él se ha de quedar, quedándome yo sin ella».

El lector cerrará este libro hermoso y conmovedor con un cúmulo de interrogantes: ¿creía de verdad don Manuel?, ¿lo estamos viendo de verdad en la novela o acaso se nos dan solo reflejos de su imagen? Es, según Julián Marías, «una pregunta sin respuesta: justamente, lo más vivo que cabe imaginar».

Y la hora de su muerte llegó por fin. Todo el pueblo la veía llegar. Y fue su más grande lección. No quiso morirse ni solo ni ocioso. Se murió predicando al pueblo, en el templo. Primero, antes de mandar que le llevasen a él, pues no podía ya moverse por la perlesía, nos llamó a su casa a Lázaro y a mí. Y allí, los tres a solas, nos dijo:

—Oíd: cuidad de estas pobres ovejas, que se consuelen de vivir, que crean lo que yo no he podido creer. Y tú, Lázaro, cuando hayas de morir, muere como yo, como morirá nuestra Ángela, en el seno de la Santa Madre Católica Apostólica Romana, de la Santa Madre Iglesia de Valverde de Lucerna, bien entendido. Y hasta nunca más ver, pues se acaba este sueño de la vida…

—¡Padre, padre! —gemí yo.

—No te aflijas, Ángela, y sigue rezando por todos los pecadores, por todos los nacidos. Y que sueñen, que sueñen. ¡Qué ganas tengo de dormir, dormir, dormir sin fin, dormir por toda una eternidad y sin soñar!, ¡olvidando el sueño! Cuando me entierren, que sea en una caja hecha con aquellas seis tablas que tallé del viejo nogal, ¡pobrecito!, a cuya sombra jugué de niño, cuando empezaba a soñar… ¡Y entonces sí que creía en la vida perdurable! Es decir, me figuro ahora que creía entonces. Para un niño creer no es más que soñar. Y para un pueblo. Esas seis tablas que tallé con mis propias manos, las encontraréis al pie de mi cama.

Le dio un ahogo y, repuesto de él, prosiguió:

—Recordaréis que cuando rezábamos todos en uno, en unanimidad de sentido, hechos pueblo, el Credo, al llegar al final yo me callaba. Cuando los israelitas iban llegando al fin de su peregrinación por el desierto, el Señor les dijo a Aarón y a Moisés que por no haberle creído no meterían a su pueblo en la tierra prometida, y les hizo subir al monte de Hor, donde Moisés hizo desnudar a Aarón, que allí

murió, y luego subió Moisés desde las llanuras de Moab al monte Nebo, a la cumbre del Fasga, enfrente de Jericó, y el Señor le mostró toda la tierra prometida a su pueblo, pero diciéndole a él: «¡No pasarás allá!» y allí murió Moisés y nadie supo su sepultura. Y dejó por caudillo a Josué. Sé tú, Lázaro, mi Josué, y si puedes detener el Sol, detenle, y no te importe del progreso. Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara, y ya sabes que dice la Escritura que el que le ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre. Que no le vea, pues, la cara a Dios este nuestro pueblo mientras viva, que después de muerto ya no hay cuidado, pues no verá nada…

San Manuel Bueno, mártir

Ramón Gómez de la Serna

(1888-1963)

«Exaltación del farol»

Se ha dicho con acierto que Ramón Gómez de la Serna es una «generación unipersonal», un eslabón entre el Modernismo y la vanguardia. En la historia literaria decir Ramón equivale a hablar de Gómez de la Serna. A su vez, el ramonismo radica y se expande en «lo Nuevo», que nace y a la vez constituye una nueva óptica de la realidad: todo un mundo hecho de letras y cachivaches. Su pequeño mundo, el del «Torreón» de la madrileña calle de Velázquez, 4, era así, a comienzos de los años veinte, la década prodigiosa de Ramón, se completaba con la tertulia del Café de Pombo, en la que resaltaba como figura central acompañado de los más destacados literatos del momento.

En realidad, era la suya una «vida de literato con "frenesí plumífero"», salpicada de rasgos y gestos escandalizantes. En París, por ejemplo, aprovechando la presencia del Circo de invierno, impartió una conferencia subido a un elefante. Su escritura estaba basada en la greguería, que Pedro Salinas definió como «una breve revelación súbita que en virtud de un desusado modo de relacionar ideas o cosas nos alumbra una visión nueva de algo», suma de humanismo y metáfora. Ramón escribió dieciocho novelas largas y cuarenta cortas: todo un mundo sugerido y animado por greguerías amontonadas: «Un monstruo de la naturaleza», lo llama Carolyn Richmond. Cabe preguntarse, con Eugenio de Nora, si en todo ese cúmulo de producción Ramón multiplica la realidad o la escamotea.

Sus personajes son en buena medida autobiográficos, pero el gran montón que deriva de una técnica de simple de acumulación eclipsa al protagonista. Hombres, personajes y argumento se van

entrelazando con frecuentes explosiones de ingenio. En su novela *El novelista* cuenta Ramón que, hablando de una pareja de enamorados, a él le pareció alguna vez que ella le había arrancado la cabeza: «¡Cuidado que tiene abrazos esta obra»!, se dice el novelista. De ahí que las novelas de Ramón no tengan ni principio ni fin. «He podido hacer otra novela esta tarde —dice el protagonista de *El novelista*— ensanchado el tiempo hasta donde se ensancha el empeño». En definitiva, el propósito de Ramón era crear y crear de manera acumulativa, construyendo lo que termina siendo, en un gran festival de ingenio, una fantasmagoría de la realidad.

«Si yo pudiera hacer una novela con un farol sería un gran novelista!», se había dicho muchas veces Andrés a través de su vida, admirado de los faroles que son los únicos dioses que ha realizado el hombre, los únicos dioses para su idolatría. Aquella novela cuyo apremio le apretaba todas las noches cuando pasaba transversalmente la ciudad y veía los faroles erguidos en la noche, como los hombres de capa que llevan muy salida la cabeza y la capa muy caída y resbalante sobre los hombros, le obsesionaba.

«¡Hasta que yo no escriba esa novela no seré un verdadero novelista!», se repetía.

A veces se abismaba largos ratos pensando en los faroles y siguiendo su posible novela, la novela que tenían indudablemente. Porque él no sabría cómo hallarla, pero los faroles tenían su novela, sobre todo uno entre todos. ¿Pero cómo encontrar la telepatía de ese farol…?

Los faroles de gas donde tienen mayor preeminencia es en Londres; pero a Andrés le molestaba que pasase la acción de su novela en ambiente extranjero.

En París había sentido también la necesidad de escribir esa novela sobre los faroles, arrebatado por aquellos faroles y por aquel gas que París ha refinado y ha convertido en algo suprasensible que llega a iluminar hasta la inteligencia de sensible que es.

El gas devuelve a París su abolengo romántico, y sus calles toman el tipo de calles que conducen al baile de máscaras, calles por las que se pasa en la noche fría camino del teatro sin butacas, del teatro que es por entero escenario de la mascarada.

El gas palpita a lo lejos; es decir, parece palpitar, porque el fenómeno es que el gas que se escapa a los faroles de delante hace titilar a los de atrás. Cintileo de sortijas movidas en la mano viva son estos cintíleos del gas.

Así como con los faroles de Madrid se dialoga, los de París están tan altos, tienen tal orgullo, son tan grandes hombres, que solo se les puede admirar. Son sobrehumanos y no tienen que mezclarse para nada al amor o al crimen que sucede al pie de ellos; tienen el pensamiento más elevado.

Los altos faroles de París son los que iluminan la Historia, son los faroles que hacen a la noche tan inteligente, tan clarividente como el día; los faroles que esperan los grandes acontecimientos, que velan en el centro del mundo. Están solos en las altas nubes, pero están consigo mismos.

«Exaltación del farol», en *El novelista*

Ramón Pérez de Ayala

(1880-1962)

Tigre Juan
«Adagio»

Al igual que Ortega, Pérez de Ayala profesaba la creencia de que la raíz del arte literario se cifra en el maridaje de sensibilidad e inteligencia. Aducía como razón el que los «hechos nuevos e ideas nuevas no llueven del cielo todos los días. No queda por ello otro recurso que la novedad en la manera de decirlos». La literatura radica según eso en el estilo, que no debemos entender como un adorno superpuesto a la escritura: «El estilo es género de la raza, espíritu de la época y alma individual». De ahí que la afirmación tan repetida de que «el estilo es el hombre» debe completarse: es el hombre y la época en que vive, lo que viene a coincidir con la tesis orteguiana de que el yo es el yo y su circunstancia.

Poeta, novelista y ensayista, unió desde el principio los tres géneros partiendo de un esquema que después los avatares de la vida —en concreto, la temprana muerte de su hijo mayor— impidieron realizar. Así, en 1903 inicia su andadura poética de los *senderos*. A *La paz del sendero*, poema de la tierra asturiana, seguirá *El sendero innumerable*, poema del mar. Deja sin componer los senderos del *fuego* y del *cristal* —Sol y Cielo—, que corresponderían a las etapas de la madurez y la senectud, y redondearía el ciclo. Los suplió de algún modo *El sendero andante* como «poema del río, que une la tierra y el mar». En la línea de la lírica Pérez de Ayala califica *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones* como *novelas poemáticas* ya que dependen de una estructura «basada en la presentación dual de los acontecimientos, primero en verso y luego en

prosa» (Ricardo Gullón).

La misma relación guardan *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, que, a mayor abundancia, titulan sus partes correlativas con los vocablos musicales *Adagio*, *Presto* la primera, y *Adagio*, *Coda* la segunda, marcando los dos tiempos de cada una de ellas. Amorós señala que la simetría es más acusada aún en las novelas *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*, cuyas partes respectivas siguen el curso de la luna en su movimiento continuo bajo los títulos de *Cuarto menguante*, *Cuarto creciente*, *Novilunio* y *Plenilunio*. Así discurren los amantes en su relación amorosa.

—No es que Don Juan se canse en cinco minutos de cada mujer y al punto la abandone. Sale escapado, eso sí, por dos razones; cuándo una, cuándo otra. Primera: que ha fracasado en no pocos casos, y antes de que se le descubra, o anticipándose a que la mujer le desprecie, se larga primero, para curarse en salud; así la mujer queda corrida de sí misma, figurándose no haber sido del agrado de Don Juan, y por no dejar traslucir la íntima vergüenza le guardará el secreto, o acaso contribuya a que cunda tan infundada leyenda, refiriendo de él extraordinarias facultades y proezas amorosas. La segunda razón, y la más corriente, consiste en la desgana o indiferencia efectiva de la carne, junto con la apetencia ilusoria de la fantasía; por donde, a fin de estimular el deseo, necesita el incentivo de lo vario, lo nuevo y lo poco. Ocurre con este como con todos los apetitos materiales; por ejemplo, el del estómago. Una persona de buen diente se conforma con un solo plato en abundancia, del cual repite tantas veces como el cuerpo se lo pide; así como el verdadero hombre es el que ama seguido, y sin cansarse de ella, a una sola mujer.

—Ese dictamen —interrumpió Tigre Juan— lo suscribo.

—Pero, el que exige diversidad de golosinas, y va picando de una en otra, que todas, con algo más que catarlas, le repugnan, y lo poco que come es forzándose, a costa de fastidio y trasudores, ese tal no cabe duda que anda mal de apetito; así como el hombre no muy hombre va de mujer en mujer, con la esperanza, siempre fallida, de que la siguiente será más de su gusto y le mantendrá encendido el deseo. Se me dirá que Don Juan es un peregrino de la belleza; que allí donde descubre una apariencia o vestigio de hermosura se precipita a apoderarse de ellos; y siendo belleza relativa o defectuosa,

como todas las de este bajo mundo, se desanima y decepciona. ¡Sofismas y arbitrariedades tudescos! La belleza solo es belleza pura en cuanto no mueve el deseo de posesión. Un cielo radiante, la montaña, el mar, el canto de las aves, ¿son cosas hermosas? Pues yo no sé de qué manera se puedan poseer. Lejos de nosotros poseerlas, ellas nos poseen y arrebatan. Decimos *¡una hermosa fruta!*, y se nos hace la boca agua, pensando en comérnosla; pero no es que aludamos a la pura belleza, sino al agrado de la sensualidad, pues si en efecto aludiésemos a su belleza no nos la comeríamos, por conservarla en su estado, como no nos comemos una hermosa flor. Cuando Don Juan dice *¡hermosa mujer!*, lo dice como de una fruta; no expresa su admiración por la belleza, sino el apetito, en la imaginación, de dar agrado a su sensualidad, débil o gastada.

Tigre Juan

Gabriel Miró

(1879-1930)

El obispo leproso

En la línea de los creadores de ciudades literarias que responden a lugares reales, con su propia historia, personajes y costumbres —baste recordar la *Vetusta* de Clarín—, Gabriel Miró, que de niño había vivido cinco años en el colegio de jesuitas de Orihuela, la transfigura en Oleza, una ciudad mediterránea pequeña, llena de flores y rebosante de palmeras y frutales, socialmente cerrada y levítica, que es la verdadera protagonista de la novela. Ortega lo calificó de «libro [de] espléndido, recamado de luces y de imágenes hasta el punto de que casi ha de leerse con la mano a modo de visera amparando los ojos». En realidad, como bien explicó R. Gullón, se trata de una novela lírica al modo de la que en aquella época cultivaban Marcel Proust o Rainer Maria Rilke.

Un estilo poético sustentado en gran riqueza léxica, un tejido de matices cromáticos e imágenes de extraordinaria belleza, aliteraciones y sinestesias, no debe llevarnos a ocultar el carácter ético que vertebra la escritura. Miró subraya los conflictos populares y la lucha por el poder que en Oleza se desarrolla en medio de pugnas entre familias y grupos sociales. En el trasfondo se perfila una visión lúcidamente crítica de la sociedad española de su tiempo: hipocresía religiosa, represión social, mentalidad oscurantista.

Símbolo de toda la ciudad, el obispo, que era «el hombre a quien Dios había elegido para salvarla», va consumiéndose poco a poco por la lepra y viviendo a la par un secreto amor. Miró penetra en su intimidad:

«Subió el obispo sus manos para perfumárselas en las hojas tiernas del limón; y las vio llagadas, y no quiso tocar la hermosura del

árbol; y después, sin acercarlas, puso su bendición sobre la frente del hijo de la mujer en quien pensaba, tantos años, sin sonrojarse de ninguno de sus pensamientos».

Eugenio de Nora cree que al fondo de esa actitud está la idea de que la felicidad escapa de los seres más dispuestos a gozar limpiamente de ella.

La derecha clerical y algún sector de la crítica recibió el libro con rechazo por su «excesivo Modernismo» y la denuncia de antijesuitismo. Pero muy pronto salió al paso el *Heraldo de Madrid* con un número-homenaje en el que participaban Juan Ramón Jiménez, don Ramón del Valle-Inclán y Pérez de Ayala, entre otros. A él se sumaron la *Revista de Occidente* y creadores como Jorge Guillén que, en 1927 —el año que consagra a su Generación—, afirmó, lucidísimo, que basta comprender y gustar de la metáfora «para calcular hasta qué punto es nuestro».

—… ¡Un nombre de bien, del antiguo bien, de esos hombres que van quedando muy pocos! Aunque siempre decimos lo mismo, ¿verdad? ¡De modo que siempre nos queda alguno! Siendo yo un crío, cuando mi abuelo me contaba las virtudes de un viejo de su tiempo y decía: «¡Se acabó la simiente; ya quedan muy pocos de esos hombres cabales!», yo me volvía a pensar de conocido en conocido, y me daba mucha pena haber llegado a este mundo en época tan ruin y desaborida. ¡Pero como cada tiempo es de uno! —Y adelgazando su sonrisa, se apartó de todos, del brazo de don Magín.

—¡Ni más ni menos! Uno no quiere morirse nunca, pero quiere vivir en su tiempo. Porque, vamos a ver: ¿a usted le agradaría vivir dentro de dos siglos? A mí, no. La felicidad de la vida ha de tener su carácter: el nuestro. Yo no leo libros de entretenimiento porque los hombres que por allí pasan no tienen carácter. (¡Diantre! El señor penitenciario y todos esos se han quedado sin saber cómo sigue el enfermo). Es decir: en esos libros cada carácter está ya formado desde antes de ocurrirle nada. Eso no es una creación. Hay que crear al hombre desnudo y que él se las componga. Le confesaré que yo nunca había tratado a un obispo. Después de todo, el fámulo que le calienta el agua para rasurarse todos los días —supongo que se afeitará todos los días—, sigue siendo fámulo. Para mí, un obispo era un pectoral, un anillo con una piedra preciosa, un báculo y una mitra, todo entre cirios de un altar con los mejores manteles y floreros, o guardado y quietecito en su Palacio, que yo creí con poco sol, y no es verdad, porque los aposentos de Su Ilustrísima son magníficos de luces. Claros y limpios… Calle de la Aparecida. ¿Aún sigue usted pasando todas las mañanas por esta callejita de tapiales?

—Por esta calle y por la calle de la Verónica.

—¡Ah, calle de la Verónica! ¡Ya no es la misma doña Corazón! —Y Grifol se descabalgó los quevedos para enjugárselos.

—Yo no presencié la entrada de Su Ilustrísima en Oleza. ¡El día 7 de este mes hizo años! No la vi porque estaba injertando un limonero agrio de limonero dulce. Quise producir un carácter frutal, y no pude. No prendió el injerto. Un obispo, nuestro obispo, enfermo. ¡Tengo delante al obispo, con llagas, con costras, con dolor de una dermatitis horrible o de lo que sea! Cuando me habló de Moisés y de enfermedades, yo pensé: ¡Diantre, quiere esconderse detrás de todo eso que dice! Lo mismo que todos. Después, al desnudarse, lloraba de pureza…

Y como don Vicente subía ya el umbral de su casa, el párroco le contuvo, pidiéndole que le dijera su parecer.

—¿Mi parecer? No sé lo que tiene. Pero no se curará.

… Y el obispo mejoró. Se le fueron secando y descamando las cortezas. Ya no le quedaban sino unos rodales morenos sin rebordes, sin deformidad cutánea. Salió en coche. Hizo una visita pastoral y un viaje a Madrid.

El obispo leproso

Pedro Garfias

(1901-1967)

Primavera en Eaton Hastings

Salmantino ocasional de nacimiento y andaluz de ascendencia y de espíritu, Garfias había sido uno de los ocho escritores que en 1919 lanzaron el movimiento *Ultra* que reclamaba una renovación radical de la poesía, que él mismo ejemplificó. *El ala del Sur* (1926) recoge poemas que mezclan vanguardismo y lírica tradicional. A comienzos de los años treinta empuña, en cambio, la bandera proletaria y se vuelca en el proselitismo comunista. Con la Guerra Civil siente de nuevo la vocación poética que marida con el cargo de comisario político. Un jurado presidido por Antonio Machado le otorga en 1938 el Premio Nacional de Literatura.

Al año siguiente, terminada la guerra, la amistad con un lord inglés le permite refugiarse en el castillo de Eaton Hastings. Absolutamente solo y sin conocer una palabra de inglés, el poeta iba todos los días a la taberna del condado a beber, en obligado silencio, cerveza. Un día, después de que marcharan todos los clientes, el tabernero, tan solitario como él por otras razones, le pidió que se quedara, y de este modo se inició un diálogo en el que cada uno, en su propio idioma y sin que el otro entendiera nada, desahogaba su pesadumbre.

Cuando Garfias debió partir para México, donde con otros muchos españoles reharía su vida, se despidieron bebiendo y hablando, abrazándose y llorando. La emoción que los unía era la superación de sus soledades. En ese ambiente surge el poema en el que Garfias va a expresar magistralmente su propia vivencia como algo marginal en la condición de desterrado: *Primavera en Eaton Hastings*. Garfias anotará de entrada: «Escrito en Inglaterra durante

los meses de abril y mayo de 1939, a raíz de la pérdida de España». En realidad es su ausencia la protagonista del poema: «Porque te siento lejos y tu ausencia / habita mis desiertas soledades / qué profunda esta tarde derramada / sobre los verdes campos inmortales». La naturaleza toda —en concreto el verde paisaje de Eaton Hastings— se trasunta en significación alegórica en la figura de España.

Al fondo del planteamiento está la actitud machadiana: «Oh, sí, conmigo vais campos de Soria». Y Garfias: «Hoy que llevo mis campos en mis ojos». Todos los días el mismo recorrido, idénticos encuentros: «Yo recorro mi vida como un perro / andando y desandando mi camino». *Primavera* en *Eaton Hastings* cobra de este modo un carácter de diario poético.

Yo te puedo poblar, soledad mía,
igual que puedo hacer rocas y árboles
de estas oscuras gentes que me cercan.
¿Cómo, si no, llevar sobre los hombros
la ausencia? El ágil viento me conoce
y ayuda en mi trabajo: cada día
cuelgo del monte nuestro cielo limpio,
planto en el lago nuestra rubia era
y el ancho río de corriente pródiga
vacío lentamente…
Allí donde los pinos y los álamos,
donde la encina sólida y el roble
el claro olivo de verdor de plata.
Y sobre el culto césped
el triunfo de la espiga.
El sol muy en lo alto, fatigando
el aire con sus alas,
en el cenit su vuelo detenido.
Cómo su gracia y limpidez los ojos
me abrasan con su luz… No lo soñara
la torpe mano que me arrebatara
mi blanca Andalucía.

Primavera en Eaton Hastings

Pedro Salinas

(1891-1951)

Detrás, detrás, más alto

Inspirado en un verso de los *Pasos* de Lope de Rueda —«Como todo acaba en *a*»— cierra Pedro Salinas su extensa y rica producción poética con esta estrofa: «En la cima del pasado / cantando el futuro está. / Calla y óyelo: ya es tuyo. / Porque todo acaba en *a*». Todo había comenzado en la línea común de trabajo de los miembros de la Generación del 27: unir el difuso espíritu contemporáneo con el espíritu y forma de la tradición clásica. Se logra de este modo una síntesis que él mismo había esbozado en uno de sus primeros poemas: «El alma al interior panal se rinde, / y libre al fin de la atadura extraña, / dentro de sí sus horizontes crea». Es decir, el poeta se recoge en su propio interior para recrearse con gran sutileza intelectual en la quietud contemplativa.

Madrileño castizo, cursa Salinas sus estudios universitarios en Madrid y es después lector de español en la Sorbona y en Cambridge, empapándose de este modo en la cultura europea. Resume Gerardo Diego el quehacer de su compañero diciendo que para don Pedro —que así le llamaban— «la poesía es una aventura hacia lo absoluto». Se trata, en efecto, de desenmascarar los nombres, suplantando en ellos los disfraces con que encubren la verdadera realidad del ser y proyectando sobre ellos la luz de lo poético, que nos descubre, en palabras de Salinas, «otra realidad más alta, llevada hasta su última impalpable categoría, sombra, la pura y luminosa forma del espíritu». Según explica al propósito Concha Zardoya, «la palabra no es nada en sí si no se supera a sí misma, si no trasciende aquella realidad más alta, concentrada existencia sin fin». En esta línea Pedro Salinas se nos muestra un consumado poeta metafísico.

Dentro de ese marco general, distribuida toda la obra en nueve libros agrupados en tres etapas, ocupa el amor el espacio central. «Amo, luego existo», decía en la unamuniana *Niebla* su protagonista, Augusto. Para Salinas es el amor lo que da sentido total a la poesía, y en ella y con ella a la existencia. «No había nada hecho. / Ni materia, ni números, / ni astros, ni siglos, nada». Pero con la entrada en acción de una mujer concreta en *La voz a ti debida* —un verso de la III Égloga de Garcilaso— comienza todo. Los amantes crean el mundo y le ponen nombre a las cosas: «Para vivir no quiero / islas, palacios, torres. / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!».

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
solo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
«Yo te quiero, soy yo».

La voz a ti debida

Jorge Guillén

(1893-1984)

Tres libros y un dictado

Hacia 1920 empieza a formarse en España un grupo de amigos poetas: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda… Entusiastas lectores de la literatura clásica, rescatan a autores de primera línea: a Góngora, por ejemplo, cuyo homenaje fija su marca distintiva, la «Generación de 1927». Les preocupa a todos la perfección formal de la escritura, para reflexionar en sus poemas principalmente sobre los valores esenciales de lo humano y de la realidad que les ha tocado vivir. Amado Alonso lo resumirá en tres puntos: 1. Dispararse apasionados hacia el misterio que las palabras encierran. 2. Concentrar la mirada no en la materialidad de los objetos, sino en la contemplación de su esencia eterna. 3. Con alegría por el triunfo.

Castellano de Valladolid, Jorge Guillén es un europeísta que, siendo lector de español en la Sorbona, comienza a escribir los primeros poemas de *Cántico* en la primavera de 1919 en un pueblo de la Bretaña: «Albor. El horizonte / entreabre sus pestañas / y empieza a ver. ¿Qué? Nombres. Están sobre la pátina». La luz del universo es para él tan natal, tan castellana, que le impone su destino: «Ser ahora y vivir en alegría de revelación / henchidamente». Más tarde explicará que la poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. No hay palabras excluidas. Las palabras se hacen poéticas situadas en un conjunto de una determinada manera. Es entonces cuando brota el «lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro […] La poesía existe atravesando, iluminando toda suerte de materiales brutos».

Todo el quehacer poético de Guillén se desarrolla entre dos polos: desde las sombras, más allá de ellas, hacia la luz; desde la masa hacia lo perfilado; desde los ruidos desacordes hacia la armonía musical. A Guillén no le interesa el paisaje en sí, sino como soporte y escenario de la concreta historia humana: «No basta geografía —dice en su segundo libro, *Clamor*—; queremos paisaje con historia» y busca en su escritura encarnar lo trascendente en lo cotidiano social, comunitario: «Prodigio es este pan de cada día, / Luz humana a mis ojos enamora». El Guillén 'poeta-profesor' quiere, en definitiva, ser voz del 'pueblo-poeta'. Y, como Berceo, hace «que sean tres los libros e uno el dictado»… *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*.

Los nombres

Albor. El horizonte
entreabre sus pestañas,
y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

de las cosas. La rosa
se llama todavía
hoy rosa, y la memoria
de su tránsito, prisa.

Prisa de vivir más.
¡A largo amor nos alce
esa pujanza agraz
del Instante, tan ágil

que en llegando a su meta
corre a imponer Después!
¡Alerta, alerta, alerta,
yo seré, yo seré!

¿Y las rosas?… Pestañas
cerradas: horizonte
final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.

Beato sillón

¡Beato sillón! La casa
corrobora su presencia

con la vaga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén.

Cántico

Gerardo Diego

(1896-1987)

«Entre dos labios»

«Yo no soy responsable —escribió Gerardo Diego— de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo». Lector temprano en la Biblioteca santanderina de Menéndez Pelayo, había tentado también pronto la poesía «para desahogar los sentimientos amorosos» adolescentes. Cuando después envió a Machado un ejemplar del *Romancero de la novia*, don Antonio le contestó: «Dudo que en sus muchos moldes creacionistas haga Ud. nada tan puro, tan claro, de una emoción tan única».

Gerardo había conocido la poesía creacionista de Huidobro a través de su amigo de Deusto Juan Larrea. Mientras para muchos el *creacionismo* era un entretenimiento o una gimnasia de escritura en verso, Larrea y Gerardo, que estudiaron bien a Huidobro y tuvieron en París largas conversaciones sobre el *arte nuevo* con Juan Gris y otros artistas plásticos, fueron fieles al movimiento hasta el fin de sus días. Consistía el creacionismo en «crear en el poema las cosas, en lugar de describir o interpretar las que existen en la naturaleza». Gerardo pensaba que su *Manual de espumas* era el libro más próximo a la pintura cubista. De ahí salió su definición de la poesía como «arte de crear lo que no veremos». Comentándolo, explicaba José Hierro, que «el poeta es ese loco que se propone —y nunca lo consigue— expresar lo inefable, lo que está más allá de la palabra».

Añadía, sin embargo: «Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo». Ahí queda expresada la preeminencia del cantar sobre el decir, de lo imaginativo sobre lo pragmático. En sus poemas juveniles pedía Gerardo al Señor: «Pues mi alma concibe / bellas

frases sin forma, házmelas Tú expresar». Alarcos ha señalado que en esa poesía hay un «voluntario intento de ocultar secretos aciagos bajo la capa sonora de la fruición despreocupada». Así, en el gran poema de *El ciprés de Silos* solo al final, «mudo ciprés en el fervor de Silos», cobra sentido la relación de los elementos ascensionales —surtidor, chorro, lanza, etc.— con la realidad. Todo brota, vive y muere en la palabra:

> Revelación por la palabra
> Demolición por la palabra
> Esta es mi última palabra
> desde este labio que me vibra
> desde este labio que me labra.

El ciprés de Silos

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas de Arlanza
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales.

Como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

Versos humanos

Federico García Lorca

(1898-1936)

«Una palabra a tiempo»

No hay discusión. En el mundo de las letras hispanas el imperio universal de la simpatía está dominado por un triunvirato: el Arcipreste, Lope y Lorca. Sobran nombres, apellidos y cualesquiera ornamentos. La simple mención de cada uno abre todo un horizonte de historias y deslumbrantes creaciones. Cada uno supone una edad de oro y, en concreto, Lorca no se reduce a letras: es dibujante, músico al piano, folclorista o folclorquianista; dramaturgo y coreógrafo; actor y director de escena; poeta y maravilloso rapsoda; creador y crítico; popular, exquisito y genial…

Esto es: inclasificable. La presencia abundante de gitanos en su obra podría inducir a clasificarlo en el gitanismo. Pero los gitanos no son más que un tema parcial en su obra: «Yo podía ser lo mismo poeta de las agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Siento que me van echando cadenas». Nada podría molestarle más a quien nos ha regalado una fecundísima definición de lo que es la poesía: ni más ni menos que «una palabra a tiempo». «Vuélvete paloma / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo / y fresco toma». Fija Lorca su mirada en el calificativo del ciervo: no es herido, es *vulnerado*, y con ese calificativo entra en el texto toda una tradición bíblica riquísima —«*vulnerasti cor meum*…»— que viene de la mano de san Juan de la Cruz con el gusto, tan del siglo XVII, de los preciosos latinismos; aislado del contexto —dice Jorge Guillén— aparece en el texto como una «ínsula extraña».

El propio Federico decía en una carta que «la verdadera poesía es amor, esfuerzo y renunciamiento». Sobran el órgano, la lira y la flauta; basta la voz humana. Como también sobra la Andalucía

pintoresca: «Aire de Roma andaluza / le doraba la cabeza»; «señores guardias civiles / aquí pasó lo de siempre. / Han muerto cuatro romanos / y cinco cartagineses». No aparece, aunque resulta extraño, la morería. El poeta buscaba en lo hondo y no escatimaba la dedicación. «En componer el romance del "Gitanillo apaleado" he tardado mes y medio, pero estoy satisfecho. La sangre que sale por la boca del gitanillo ya no es sangre; es aire». Nada tiene de extraño que durante algún tiempo pensara en hacerse catedrático de Literatura: necesitaba calar en la tradición para enriquecer en todas las dimensiones la *palabra*.

Pero por las arboledas del Tamarit venían los perros de plomo «a esperar que se caigan los ramos, a esperar que se quiebren ellos solos». El poema se cierra en presagio: «Por las arboledas del Tamarit / hay muchos niños de velado rostro / a esperar que se caigan mis ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos». Desgraciadamente, se cumplió su profecía.

Canción del gitano apaleado

Veinticuatro bofetadas.
Veinticinco bofetadas;
después, mi madre, a la noche,
me pondrá en papel de plata.

Guardia civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.

¡Ay, mandor de los civiles
que estás arriba en tu sala!
¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarme la cara!

Poema del cante jondo

Casida de los ramos

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
Un ruiseñor apaga los suspiros
y un faisán los ahuyenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,
los ramos son como nosotros.
No piensan en la lluvia y se han dormido,
como si fueran árboles, de pronto.

Sentados con el agua en las rodillas
dos valles esperaban al otoño.
La penumbra con paso de elefante
empujaba las ramas y los troncos.

Por las arboledas de Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

Diván del Tamarit

Vicente Aleixandre

(1898-1984)

Velintonia

Todo comenzó en 1917 durante el veraneo en el pueblecito serrano de Las Navas del Marqués. Un estudiante de dieciocho años, Dámaso Alonso, presta a un amigo coetáneo, Vicente Aleixandre, una antología de Rubén Darío. «No fue a Darío a quien yo conocí», explicaría más tarde Aleixandre, «fue a la poesía en un acabado servicio de revelación».

Empezó a leer a Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez… Y, a los seis meses, rompió a escribir, día tras día, guardando para sí todo lo escrito. Eran poemas cercanos al Ultraísmo, que formarían la silenciosa prehistoria recogida en su *Álbum* (1924). Su primer libro, *Ámbito* (1928), revelará un modo personalísimo de interpretar la *poesía pura*, a lo que seguirá una etapa cercana al surrealismo. Pero por debajo de esas corrientes iba configurándose una idea central: «Solo [la muerte] trae esa comunión y confusión con lo creado, que es la gran fuerza —tan reducida y momentánea por otra parte— del amor, que es un simulacro. El poeta es el único que realiza con su poesía esa antevisión, esa comunión con un mundo total. Por eso la poesía y el amor tienen una misma fuente».

Como señala Bousoño, «no se trata de una idea, sino de un sentimiento, una impresión metafísica, un impulso de carácter primario frente al amor: la solidaridad amorosa del poeta, del hombre, con todo lo creado». En una «Carta publicada a Dámaso Alonso» (1940) escribe Aleixandre: «Tú que me conoces bien, sabes que soy el poeta, o uno de los poetas en quienes más influye la vida. Siento en mí una especie de leonina fuerza, un amor del mundo que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta». En el libro más blasfemo,

Sombra del paraíso (1944), sintiendo la nostalgia de un mundo amoral, exclama: «¡Humano, nunca nazcas!».

Pero a partir de *Historia del corazón* (1954) todo lo ocupa el hombre en su azaroso devenir a través del tiempo. Con un sentido marcadamente autobiográfico el poeta recorre un amplio espacio que va desde los recuerdos infantiles a lo que llama «los términos». Y entonces centra la atención en el existir colectivo en busca de un mundo libre y fraterno: «Solo todos los hombres viven lo humano».

En la posguerra civil, su casa de *Velintonia* se convirtió en un santuario al que peregrinaron todos los jóvenes poetas en busca de una guía segura y luminosa.

Canción a una muchacha muerta

Dime, dime el secreto de tu corazón virgen,
dime el secreto de tu cuerpo bajo tierra,
quiero saber por qué ahora eres un agua,
esas orillas frescas donde unos pies desnudos se
bañan con espuma.

Dime por qué sobre tu pelo suelto,
sobre tu dulce hierba acariciada,
cae, resbala, acaricia, se va
un sol ardiente o reposado que te toca
como un viento que lleva solo un pájaro o mano.

Dime por qué tu corazón como una selva diminuta
espera bajo tierra los imposibles pájaros,
esa canción total que por encima de los ojos
hacen los sueños cuando pasan sin ruido.

Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o vivo,
que a un ser hermoso que bajo el suelo duerme,
cantas color de piedra, color de beso o labio,
cantas como si el nácar durmiera o respirara.

Esa cintura, ese débil volumen de un pecho triste,
ese rizo voluble que ignora el viento,
esos ojos por donde solo boga el silencio,
esos dientes que son de marfil resguardado,
ese aire que no mueve unas hojas no verdes…

¡Oh tú, cielo riente, que pasas como nube;
oh pájaro feliz, que sobre un hombro ríes;

fuente que, chorro fresco, te enredas con la luna;
césped blando que pisan unos pies adorados!

La destrucción o el amor

Dámaso Alonso

(1898-1990)

Cómo era

«¿Cómo era, Dios mío, cómo era?». A la tenue luz de este verso de Juan Ramón Jiménez trató Dámaso Alonso, en una de sus primeras composiciones, de perfilar la figura de una criatura femenina —¿la Amada?, ¿la Poesía?— y definir «lo que ha sido para el alma una experiencia total». Inútilmente. Porque las altas experiencias de amor —la mística, la poética, la erótica— son inefables. Por eso el soneto termina diciéndose a sí mismo: «Deja la flor intacta del concepto […] / y canta mansamente, humildemente, / la sensación, la sombra, el accidente, / mientras Ella me llena el alma toda».

Después de su primer libro —*Poemas puros. Poemillas de la ciudad*— y la «plaquette» *El viento y el verso*, sigue un largo silencio: las doctrinas estéticas de hacia 1927 le resultaron heladoras. Hacia 1935 trabajaba en la elegía «A un poeta muerto» sin prever que pronto iba a producirse la trágica muerte de su amigo Federico García Lorca. Viajó Dámaso a Granada en 1940, apenas terminada la guerra, para rendirle homenaje y conocer la verdad. De entonces es «La fuente grande o de las lágrimas» —«Y sed ya para siempre mar salobre, / oh campos de Alfacar, tierras de Víznar»—, elegía y condena. La terrible sacudida de la Guerra Civil despertó y lanzó al grito la voz del poeta.

«Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres / (según las últimas estadísticas)». Así comienza el poema «Insomnio» que abre el libro más conocido y estimado de Dámaso Alonso: *Hijos de la ira* (1944), que el propio autor definió como «un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba […] una protesta universal, cósmica». «Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la

estéril injusticia del mundo y la total desilusión de ser hombre». Se apartaba el autor del «garcilasismo» entonces imperante, de la «poesía pura» en la que muchos poetas de entonces se refugiaron y al mismo tiempo de una corriente de surrealismo que era en definitiva otra válvula de escape. Buscaba, por el contrario, «una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres».

Agnóstico contra su voluntad, dedicará dos libros a glosar en el primero, *Hombre y Dios*, la relación entre el pequeño mundo del hombre y la divinidad, mientras que el título del último, *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, expresa por sí solo la angustia que lo atenazaba en la última etapa de su vida.

Insomnio

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este inicio en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?

Hijos de la ira

Luis Cernuda

(1902-1963)

Poesía de la meditación

Recordaba su infancia andaluza con una mezcla de sentimientos. Un deje de dolor en la rígida disciplina y un difícil acoplamiento con los compañeros de estudios en los Escolapios fueron forjando un carácter introvertido y solitario. Pero, a la vez, en las bellas prosas de *Ocnos* evoca aquellas «Mañanas de verano» en que todo cobraba «un aire inusitado»: las calles, entoldadísimas, «descubiertas otras hacia el cielo radiante, cuyo igual no encontraría después en parte alguna»; los puestos de frutas, cacharros de barro o dulces. Todo despertaba en él «un gozo que ni los de la inteligencia luego, ni siquiera los del sexo, pudieron igualar ni recordárselo».

Sus primeros libros —*Perfil del aire* (1927) y *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928)— entroncan en la corriente generacional de poesía pura. Frecuenta entonces el trato de Guillén, Juan Ramón Jiménez, Lorca y demás compañeros. La influencia de los surrealistas franceses y el compromiso político comunista, maridados con el reconocimiento de su homosexualidad, se transparentan en los versos de *Amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931). Pero en el interior de su espíritu y en el aliento de muchos versos estaba Bécquer, acompañado del romántico alemán Hölderlin. Lo transparentan los versos de *Un río, un amor*; *Los placeres prohibidos* y, sobre todo, en *Donde habite el olvido* (1932-1933).

Cuando estalla la Guerra Civil se exilia al Reino Unido. Lleva consigo la famosa *Antología* compilada por Gerardo Diego y va combinando en sus muchas horas libres la relectura de Unamuno y Antonio Machado con los grandes metafísicos ingleses. Se esfuerza entonces por flexibilizar la palabra para «trazar con ella los

movimientos del pensamiento y de la pasión en la hondura de lo humano». Es una «Elegía española» el primer poema que fluye de su pluma: «Háblame, madre […]. Tú, en silencio. / Tierra, pasión única mía, lloras / tu soledad, tu pena y tu vergüenza».

Concibe Cernuda al exiliado como un ser fantasmal, y la poesía como fuente de consuelo: desahogo, reflexión en alta voz, y, en definitiva, apelación a un Dios necesitado, a la par que necesidad angustiada del hombre. Uno de los poemas cernudianos más bellos y conmovedores, «Lázaro», contiene un germen de esperanza: el lirio sepultado en la tierra «irrumpe un día en gloria triunfante». Hace pareja con «El ruiseñor sobre la piedra» en que dirigiéndose al Escorial, dice: «Si hacia los cielos anchos te alzas duro, / sobre el agua serena del estanque / hecho gracia sonríes. Y las nubes / coronan tus designios imperiales».

Es, pues, en definitiva, nuestra memoria —vale decir, la palabra con que el poeta logra aprehender y transmitir la realidad interior última— la que salva. El lector de Cernuda debe trascender la superficie de los poemas, y tratar de encontrar con su propio ojo interior el significado oculto, su verdadero tesoro.

El ruiseñor sobre la piedra

Lirio sereno en piedra erguido
junto al huerto monástico pareces.
Ruiseñor claro entre pinos
que un canto silencioso levantara.
O fruto de Granada, recio afuera,
más propicio y jugoso en lo escondido.
Así Escorial, te mira mi recuerdo.
Si hacia los cielos anchos te alzas duro,
sobre al agua serena del estanque
hecho gracia sonríes. Y las nubes
coronan tus designios inmortales.
Recuerdo bien el sur donde el olivo crece
junto al mar claro y el cortijo blanco,
mas hoy va mi recuerdo más arriba, a la sierra
gris bajo el cielo azul, cubierta de pinares,
y allí encuentra regazo, alma con alma.
Mucho enseña el destierro de nuestra propia
tierra.
¿Qué saben de ella quienes la gobiernan?
¿Quienes obtienen de ella
fácil vivir con un social renombre?
De ella también somos sus hijos
oscuros. Como el mar, nos mira
que aguas son las que van perdidas a sus aguas,
y el cuerpo, que es de tierra, clama por su
tierra.

Porque me he perdido
en el tiempo lo mismo que en la vida,
sin cosa propia, fe ni gloria,

entre gentes ajenas
y sobre ajeno suelo
cuyo polvo no es el de mi cuerpo;
no con el pensamiento vuelto a lo pasado
no con la fiebre ilusa del futuro,
sino con el sosiego casi triste
de quien mira a lo lejos, del camino,
las tapias que de niño le guardaran
dorarse al sol caído de la tarde,
a ti Escorial, me vuelvo.

Hay quienes aman los cuerpos
y aquellos que las almas aman.
Hay también los enamorados de las sombras
como poder y gloria. O quienes aman
solo a sí mismos. Yo también he amado
en otro tiempo alguna de esas cosas,
mas después me sentí a solas con la tierra,
y la amé, porque algo debe amarse
mientras dura la vida. Pero en la vida todo
huye cuando el amor quiere fijarlo.
Así también la tierra la he perdido,
y si hoy hablo de ti es buscando recuerdos
en el trágico ocio del poeta.

Tus muros no los miro
con mis ojos de tierra, ni los tocan mis manos.
Están aquí dentro de mí, tan claros,
que con su luz borran la sombra
Nórdica donde estoy, y me devuelven
a la sierra granítica en que sueñas
inmóvil, por la verde frescura de los montes
brillando al sol como un acero limpio,
desnudo y puro tal de carne efímera,
pero tu entraña es dura, hermana de los dioses.

Eres alegre, con gozo mesurado

hecho de impulso y de recogimiento,
que no comprende el hombre si no ha sido
hermano de tus nubes y tus piedras.
Vivo estás como el aire
abierto de montaña,
como el verdor desnudo
de solitarias cimas,
como los hombres vivos
que te hicieron un día,
alzando en ti la imagen
de la alegría humana,
dura porque no pase,
muda porque es un sueño.

Agua esculpida eres,
música helada en piedra.
La roca te levanta
tal un ave en los aires:
piedra, columna, ala
erguida al sol, cantando
las palabras de un himno,
el himno de los hombres
que no supieron cosas útiles
y despreciaron cosas prácticas.
¿Qué es lo útil, lo práctico
sino la vieja hañagaza diabólica
de esclavizar al hombre
al infierno en el mundo?

Tú, hermosa imagen nuestra,
eres inútil, como el lirio
pero ¿cuáles ojos humanos
sabrían prescindir de una flor viva?
junto a una sola hoja de hierba
¿qué vale el horrible mundo práctico
y útil, pesadilla del norte,
vómito de la niebla y el fastidio?

Lo hermoso es lo que pasa
negándose a servir. Lo hermoso, lo que
amamos,
tú sabes que es un sueño y que por eso
es más hermoso aún para nosotros.

Tú conoces las horas
largas del ocio dulce,
pasadas en vivir de cara al cielo
cantando el mundo bello, obra divina,
con voz que nadie oye
ni busca aplauso humano, como el ruiseñor canta
en la noche de estío,
porque su sino quiere
que cante, porque su amor le impulsa.
Y en la gloria nocturna
divinamente solo
sube su canto puro a las estrellas.

Así te canto ahora, porque eres
alegre, con trágica alegría
titánica de piedras que enlaza la armonía,
al coro de montañas sujetándola.
Porque eres la vida misma
nuestra, mas no perecedera,
sino eterna, con sus tercos anhelos
conseguidos por siempre y nuevos siempre
bajo una luz sin sombras.
Y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas,
es tan solo una imagen;
y si el tiempo nos lleva, ahogando tanto afán
insatisfecho,
es solo como un sueño,
que ha de vivir tu voluntad de piedra,
ha de vivir, y nosotros contigo.

La realidad y el deseo

Miguel Hernández

(1910-1942)

«Oh tú, perito en lunas…»

«¡Oh tú, perito en lunas; / que yo sepa / qué luna es de mejor sabor y cepa!». ¿Qué le convenía más al joven Miguel Hernández: dedicarse al seguro oficio de pastor o tentar el de poeta? En el prólogo al que va a ser su primer libro, *Perito en lunas*, su compañero del alma, Ramón Sijé, afirma que Miguel «ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del *sujeto* en *objeto* poético». No hace un nuevo acopio de neogongorismo trasnochado. Va en busca de una poesía más comprometida con la ideología y color nacional y local. En él se maridan gongorismo y veta popular.

No alcanzó Miguel el reconocimiento de sus paisanos ni de Sijé, a pesar de los esfuerzos que realizaba explicando sus poemas por medio de cartelones. Las tres redacciones que realiza de *El silbo vulnerado* indican a las claras su búsqueda de un camino propio. A la vista de sus poemas de esa época, Neruda, con quien traba una gran amistad, lo saluda como «el más grande poeta nuevo del catolicismo español», atento, sin duda, al auto sacramental «Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras», donde trenza enigmas de los misterios teológicos en una escritura que Sijé califica de «cinematógrafo del alma».

En *El rayo que no cesa* habla Miguel con voz propia, no prestada, y escoge al toro como referente de su actitud vital: «Como el toro me crezco en el castigo, / la lengua en corazón tengo bañada / y llevo al cuello un vendaval sonoro». Distanciado de Sijé, a cuya muerte dedica sin embargo una elegía, une su voz en *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre: «Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero […] somos viento del pueblo». Progresivamente se aleja de la

Iglesia. San Juan de la Cruz, Garcilaso y Lope ceden el paso a Quevedo, Neruda y César Vallejo. Cuando estalla la Guerra Civil radicaliza su posición: «Es preciso matar para seguir viviendo», dice en la «Canción del esposo soldado», aunque piensa que «para el hijo será la paz que estoy forjando». *El hombre acecha* rezuma pesimismo con su «estremecedor saldo de odios, cárceles y heridos» (Sánchez Vidal).

La condena a muerte le será conmutada por treinta años de reclusión: «¿Qué hice para que pusieran a mi vida tanta cárcel?», se pregunta. Escribirá todavía poemas excelentes como las «Nanas de la cebolla» y el prodigioso tríptico de «Hijo de la luz y de la sombra». Pero el calvario de doce cárceles acabará pronto con su vida.

Nanas de la cebolla

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre
escarchaba de azúcar,
cebolla y hambre.

Una mujer morena,
resuelta en luna,
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que en el alma, al oírte,

bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol,
porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La carne aleteante,
súbito el párpado,
y el niño como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño.
Nunca despiertes.
Triste llevo la boca.
Ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne parece

cielo cernido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.

Vuela niño en la doble
luna del pecho.
Él, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Cancionero y romancero de ausencias

Luis Rosales

(1910-1992)

«Primavera morena»

Cuando en 1934 llegó a Madrid Pablo Neruda, un grupo de poetas del 27 le dirigió un «Saludo» de admiración, porque su obra venía a «restablecer el contacto entre la vida y el poeta». Era, en efecto, la suya una poesía hecha de objetos abigarrados: «Quien huye del mal gusto cae en el hielo […]. En la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre».

Un año después, consagraba un joven poeta, Luis Rosales, con su libro *Abril* la nueva trayectoria. «Se adentraba allí la poesía en el misterio, se encarnaba en el milagro por la iluminación de la realidad». Ese era el propósito: organizar la poesía desde la realidad hasta el misterio. El encanto de la poesía reside en la palabra; el misterio le es conferido desde fuera. Seguía allí el poeta las huellas de los clásicos renacentistas y su escritura era deslumbrantemente visual: «una voz [decía] que yo escucho con los ojos, con el más divino de los sentidos». Según eso, la visión del poeta consiste en ir descubriendo con asombro lo que el ojo habitual no ve: «*Abril*, los ojos mueren para mirar rendidos».

Se produce así en la escritura poética de *Abril* un proceso dialéctico entre la visión y la ceguera, entre la desnudez y la plenitud. De ahí el certero título del análisis que realiza Guillermo Carnero: «La pasión fría de Luis Rosales». Solía este repetir que él corregía los poemas hasta en pruebas de imprenta. En cada relectura de lo escrito brotaban nuevas imágenes, nuevas formas de expresión que el poeta adoptaba sobre la pauta de la escritura.

En la biblioteca particular que Dámaso Alonso legó con todos sus bienes a la Real Academia Española hay un ejemplar de la primera

edición de *Abril* (1935) cuyos tres primeros poemas —«Primavera morena», «Ronda clara» y «Memoria del tránsito»— están jalonados estrofa a estrofa con reescrituras de Luis Rosales, quien explica que los cambios están hechos para aumentar el contenido emocional: sustituir elementos creacionistas directos por otros más eficaces, y, en fin, para dar mayor trabazón a la estrofa haciéndola unívoca. «Mi poesía anterior —anota— la construía sobre el verso más que sobre la estrofa. Me interesa ahora salvar la línea trabada por la estrofa. Se persigue con ello un aumento de temperatura emocional».

He aquí un ejemplo del proceso creador del poema «Primavera morena».

Primavera morena

Tu Abril siempre y ya logrado,
¡ay maravilla sin huella!,
trigo y agua de doncella
fue tu silencio a mi lado;
paso repiqueteado
como granizo cenceño,
corazoncito pequeño
y aurora de sol vestida;
en la pared de mi vida;
medianera con el sueño.

Tan de nieve en la mañana
con misa y sermón de arena,
tan lentamente morena
tendida en risa liviana;
tan alumna en la temprana
clase del primer suspiro,
si el sol da tu mismo giro
cuando te vas se va yendo,
mientras yo te estoy viviendo
en cualquier parte que miro.

Circuncisión de mi celo,
madre en júbilo de río,
yo vi tu fuerza sin brío
jugar donde nace el cielo,
vi el mar levantando el vuelo
como una estatua obediente;
bienaventuradamente
miré y sentí que veía;

¿de qué dolores María
desdoloriste mi frente?

Abril

José Hierro

(1922-2002)

Letra y música

Lo nacieron en Madrid (1922), pero él se sintió e identificó siempre como cántabro santanderino. Era un chaval cuando empezó a leer la *Antología de la poesía española* compilada por Gerardo Diego que influiría decisivamente en él, al tiempo que él se hacía amigo íntimo de José Luis Hidalgo, el malogrado poeta. Al fin de la Guerra Civil fue Hierro encarcelado «por auxilio a la rebelión». Recorrió una serie de presidios hasta 1944. Tentó entonces la escritura de la novela y hasta del teatro, aunque lo que definitivamente le atrajo fue la poesía en la que comenzó produciendo lo que él mismo llamaba «remedos involuntarios de los textos de la Generación del 27».

Cuando volvió a Santander colaboró con Hidalgo en la revista *Proel*, que defendía en literatura una postura intermedia entre el garcilasismo nacido en 1935 en ocasión del centenario de Garcilaso de la Vega, y la posición social de la revista *Espadaña*, revista leonesa del grupo formado por Victoriano Crémer y Eugenio de Nora al amparo del sacerdote Antonio González de Lama. En sus colaboraciones de *Proel* manifestó pronto José Hierro que prefería la vida a la obra: «Servirnos de la obra como trampolín para saltar a la vida».

Para entonces ya había encontrado su tono: fundir literatura y vida; *poesía y hombre*. Amós de Escalante había sentado que la «musa del septentrión era la melancolía». Hierro lamenta la pérdida del *paraíso terrenal*. «Yo no te pinto otros colores / que los colores que tienes». El paraíso perdido se convirtió entonces en la intuición cardinal de su poesía. En esa línea la renovación poética se construye tratando el problema del hombre actual, en su nostalgia del paraíso.

Lo afronta desde varias perspectivas: hombre, realidad, poesía y lenguaje. Es precisamente este, el lenguaje del poema, lo que debe permitir y promover el acceso al hombre entero. Para ello debe ser un lenguaje transparente. De ahí el problema de expresión.

La poesía tiene una base de reportaje pero es poesía gracias a la alucinación: letra y música. «La poesía es como el viento, / o como el fuego, o como el mar: / … / da apariencia de vida / a lo inmóvil, a lo paralizado». Recordaba en el fondo a Bécquer: musicalidad, simbolismo, sugerencia. A ello añadía: «La mía no es propiamente poesía social. Yo doy, antes que nada, testimonio de mí. […] A través de mi experiencia personal, y solo a través de ella, se puede desvelar el sentido de mis versos».

Entonces

Cuando se hallaba el mundo a punto
de que el prodigio sucediese.
Cuando las horas esperaban
que unas manos las exprimiesen.
Cuando las ramas opulentas
daban su sombra a nuestras frentes.
Cuando en el mundo se morían
todos los tristes y los débiles.
Cuando el soñar, el sentir hondo,
cuando el beber ávidamente
la luz, la brisa, el agua, el aire,
eran primero que la muerte.
Cuando las tardes solitarias,
cuando los árboles más verdes,
cuando las conchas de colores
a nuestras madres sonrientes,
a nuestras novias de ojos grises
como la escama de los peces.
Cuando eran pena y alegría
nuestros amables timoneles
y no existía otro paisaje
que el que alzaba su luna enfrente:
mundo que abría cada día
sus lejanías, frutalmente.

(¿Eras así, tan sin palabras
primaverales que te expresen?
¿Tan de elementos terrenales:
arena, piedra, hierba, nieve?
¿Nombres de tiempos, de lugares

deshojados diariamente:
Piélagos, Hoces, Montes Claros,
octubre, enero, abril, noviembre?)

Yo no te pinto otros colores
que los colores que tú tienes.
¿Eras así, mi paraíso,
rumor del agua cuando llueve,
hacha que hiere la madera,
fuego que incendia la hoja verde?

Yo no me acuerdo ya de aquello.
Un día tuve que perderte.
Cuando se hallaba el mundo a punto
de que el prodigio sucediese,
cuando tenía cada instante
un ritmo nuevo y diferente
cada estación sus ubres llenas,
rebosantes de blanca leche…

Tierra sin nosotros

Carlos Bousoño

(1923-2015)

Primavera de la muerte

Huérfano de padre y madre, tenía Carlos Bousoño trece años cuando un día abrió el armario de la pequeña biblioteca de su tío abuelo y se encontró con los libros de poesía de Campoamor y de Zorrilla. Rompió a escribir versos al modo de su paisano astur-celta: doloras, humoradas… Como si fuera un poeta de 1870. Ya en el bachillerato ovetense, se entusiasmó con Rubén Darío y el Modernismo. Se llenaron entonces sus escritos de princesas y nenúfares, pero también del sentimiento de «Lo fatal»: «Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo…». Estudiando los años comunes de Filosofía y Letras se le abrieron los caminos poéticos de Unamuno, Machado, Lorca, Alberti y… Aleixandre.

Era 1941 y, en Madrid, de la mano de este último, que sería su maestro y el mejor amigo, conectó con el grupo de poetas del Colegio Mayor Cisneros: Valverde, Gaos, Blas de Otero, Eugenio de Nora. Pronto iban a aparecer, en 1944, dos libros revolucionarios: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, que barrieron de un golpe las exquisiteces garcilasistas de la inmediata posguerra y abrieron la puerta a poetas sociales —Nora y *Espadaña* fueron pioneros—, y junto a ellos se alineaban los que atendían al hombre concreto en su circunstancia —Hidalgo y Hierro— o los que, como Bousoño, se esforzaban en crear una poesía existencialista.

En un «Ensayo de autocrítica» confesará este que la intuición radical de su poesía fue «la vida como primavera de la muerte». Con ese título publica un libro que Aleixandre califica como «la voz más pura, quizá, que haya sonado en la poesía española». Al mismo

tiempo su reflexión sobre la poesía lo llevó a construir una *Teoría de la expresión poética* que se convertirá en libro de cabecera de todos los estudiosos. Se asentaba en la definición de la poesía como *comunicación* de una síntesis intuitiva unificada de lo conceptual, sensorial y afectivo, que la mayoría de las veces consiste en una metáfora o un símbolo con capacidad de estallido y de desarrollo.

Escribió dos libros cimeros: *Oda en la ceniza* (1967) y *Las monedas contra la losa* (1973). Un cambio continuo en un giro de facetas genera en ellos constantes mutaciones de la forma vinculadas a distintas actitudes intelectuales o sentimentales del poeta. Y es ahí donde brilla la riqueza de expresión de Bousoño maridando tradición y modernidad. Él me confesó un día que el poeta tiene que recoger los trozos de un cántaro de Talavera y, mezclados con una porcelana de Sèvres, pasarlo todo por el ojo bíblico de la aguja para que sorba el aire y brille el sol.

Buen ejemplo de ello nos parece este poema que elegimos casi al azar de los que componen el libro *Las monedas contra la losa*.

… Que están contados los latidos de tu corazón, las acacias en flor, las margaritas de la primavera, los llantos
sepulcrales; contadas en la oscuridad
y sonadas contra la losa, en minuciosa comprobación,
las monedas de tu vivir, una a una.
Mira cómo tintinean sobre la piedra, y cómo son apartadas en oscuro montón
de un solo golpe rápido por la mano del mercader astuto.
Y te sientes contado e infinitamente narrado
por la misma voz que repite tu nombre
en la oscuridad, una vez y otra vez.
Y eres como un soplo de aire,
una burbuja que se llena de vaciedad insólita,
una pompa de viento enormemente hinchada de noche,
soplada y ahincada de noche, deformada y agrandada de humo, henchida de vacío y de miedo.

Y escuchas que alguien cuenta lentamente tus horas,
y exquisitamente las cuentas y las repasa y las paladea y las pule,
como piedras de río o madera de sándalo;
las pule y las hace exhalar con escarnio un olor que es doctrina,
y las hace brillar y esclarecer, y es escarnio.
Pero no mires ahora hacia el lugar donde se te avergüenza y desnuda
y desposee, y sin voluntad te abandonas y te dejas

robar
hondamente. Y has de entregar allí un corazón que
amaba,
un ojo que miraba y un oído que oía,
la boca que reía y que gozaba.

Y has de entregar el valle con sus nieblas,
el aire con sus brisas,
el río, el odio, el llanto.

… Y pues el agua suena y la cosa es así y el aire gira
tan delicadamente aún y sus hilos extiende,
no des un paso más, pues contados están cuantos
dieres
y es tu vivir lo que está en juego,
amigo. Contempla
a barlovento las gaviotas. Vuelan
alrededor de ti. Pero no mires. Piensa
que tus miradas, una a una,
han sido enumeradas
también. No gastes más palabras. Todos
los vocablos
están sabidos. Échate
sobre la cama inmóvil. Cierra los ojos fuerte-
mente. No llores, pues tus lágrimas,
una a una, contadas
han de estar. No sueñes, no acaricies,
no mudes, no desdigas,
no propicies,
no cantes.
Ni siquiera susurres como un río o un viento
en el atardecer de un junio lento y lánguido…

Las monedas contra la losa

Camilo José Cela

(1916-2002)

Pascual Duarte

Conocí a Camilo José Cela a comienzos de los años sesenta del pasado siglo en la improvisada tertulia de una librería ovetense. Le acompañaba un secretario que tomaba puntual nota de las anécdotas que allí se iban ensartando. De ello deduje el acierto de la afirmación de Ruiz Iriarte, para quien Cela «es un enamorado de la realidad y del gusto de observarla». Y de contarla, añado, con meticulosidad.

Se comprueba esto último en los textos previos y posteriores a los diecinueve capítulos de las Memorias de Pascual Duarte propiamente dichas. Dedica Cela, sin dar su nombre, la novela «a mis enemigos que tanto me han ayudado en mi carrera», y, sin aclararlo tampoco expresamente, se reviste de «transcriptor» de unas cuartillas que, a mediados del año 1939, final de la guerra civil española, dice haber encontrado en una farmacia de Almendralejo, pueblo de la provincia de Badajoz. Siguen una carta del propio Pascual Duarte desde la cárcel de Badajoz anunciando el envío del original a don Joaquín Barrera, amigo de don Jesús González de la Riva al que había asesinado, y la «Cláusula del testamento ológrafo» otorgado por don Joaquín Barrera a favor de unas monjitas, en el que dispone que el paquete que contiene las cuartillas de *Pascual Duarte* sea quemado sin leerlas y que, si la Providencia dispone que en un determinado tiempo se libren de ello, quien lo encuentre lo tome para su propiedad y disponga según su voluntad, «si no está en desacuerdo con la mía».

No hace caso de esto el «transcriptor» que, con el juego de escritos a que acabo de aludir, crea un rico espacio novelesco. En la ingente cantidad de lectura, los setenta tomos de la Rivadeneyra que se zampó enfermo de tuberculosis, en un sanatorio del Guadarrama,

fueron clave para su preparación como novelista, y a ellos se añadieron Balzac y Dostoievski pasados por el tamiz de Galdós y Baroja, y, sobre todo, Ortega, que moralizó al joven empapado de Nietzsche y desmoralizado por los profesores escolapios y otros de la misma índole.

Mozo del reemplazo del 37, y, tras su enfermedad, empleado en el Sindicato Nacional Textil, el *Pascual Duarte* fue escrito en las oficinas sindicales y trasluce la intrahistoria de aquellos años en la España desencantada que brota de la Guerra Civil. Umbral dijo que la novela olía a España negra y a derrota. Es, en definitiva, una confesión que surge de la memoria, una novela lineal que abarca toda una intensa vida y un período dolorido: el de la inmediata posguerra.

Era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana Rosario. De aquel tiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta qué punto relataré fielmente lo sucedido; voy a intentarlo, sin embargo, pensando que si bien mi relato pueda pecar de impreciso, siempre estará más cerca de la realidad que las figuraciones que, de imaginación y a ojo de buen cubero, pudiera usted hacerse. Me acuerdo de que hacía calor la tarde en que nació Rosario; debía ser por julio o agosto. El campo estaba en calma y agostado y las chicharras, con sus sierras, parecían querer limarle los huesos a la tierra; las gentes y las bestias estaban recogidas y el sol, allá en lo alto, como señor de todo, iluminándolo todo, quemándolo todo… Los partos de mi madre fueron siempre muy duros y dolorosos; era medio machorra y algo seca y el dolor era en ella superior a sus fuerzas. Como la pobre nunca fue un modelo de virtudes ni de dignidades y como no sabía sufrir y callar, como yo, lo resolvía todo a gritos. Llevaba ya gritando varias horas cuando nació Rosario, porque —para colmo de desdichas— era de parto lento. Ya lo dice el refrán: mujer de parto lento y con bigote… (la segunda parte no la escribo en atención a la muy alta persona a quien estas líneas van dirigidas). Asistía a mi madre una mujer del pueblo, la señora Engracia, la del Cerro, especialista en duelos y partera, medio bruja y un tanto misteriosa, que había llevado consigo unas mixturas que aplicaba en el vientre de mi madre para aplacarla la dolor, pero como esta, con ungüento o sin él, seguía dando gritos hasta más no poder, a la señora Engracia no se le ocurrió mejor cosa que tacharla de descreída y mala cristiana, y como en aquel momento los gritos de mi madre arreciaban como el vendaval, yo llegué a pensar si no sería cierto que estaba endemoniada. Mi duda poco duró porque pronto quedó esclarecido que la causa de las desusadas

voces había sido mi nueva hermana. Mi padre llevaba ya un largo rato paseando a grandes zancadas por la cocina. Cuando Rosario nació se arrimó hasta la cama de mi madre y sin consideración ninguna de la circunstancia, la empezó a llamar bribona y zorra y a arrearle tan fuertes hebillazos que extrañado estoy todavía de que no la haya molido viva. Después se marchó y tardó dos días enteros en volver; cuando lo hizo venía borracho como una bota; se acercó a la cama de mi madre y la besó; mi madre se dejaba besar… Después se fue a dormir a la cuadra.

La familia de Pascual Duarte

Jaime Gil de Biedma

(1929-1990)

«Arte poética»

En el proceso de creación de la poesía española, supuso la antología de José María Castellet, *Veinte años de poesía española* (19391959), un revulsivo intelectual. Recogía, en efecto, poemas de orientación social o realista. Atrás quedaban jalones importantes: *Redoble de conciencia*, de Blas de Otero (1950); *Quinta del 42*, de Hierro (1952), o *España, pasión de vida*, de Eugenio de Nora (1952). La producción de Gil de Biedma tenía poco que ver con la orientación social reivindicada por Castellet. No pertenecía el autor a la clase obrera y, consciente de ello, escribía como miembro de la burguesía barcelonesa; tal como explica James Valender, la llamada poesía social no le atraía nada: él quería centrar el poema en la evocación de una experiencia concreta.

Estudió a fondo el arte poético, sobre todo de autores ingleses contemporáneos (Yeats, Eliot, Auden…), apoyado, particularmente, en el libro de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (1957). La experiencia de la que el crítico inglés trata es de algo que el propio poema crea. No es, según eso, la poesía una imitación de la realidad, sino el simulacro de una experiencia (Valender, pág. 10). El poeta no atiende al episodio que crea, sino que centra su atención en el esfuerzo por descubrir la significación precisa. «Se trata —escribe Jaime Gil— de dar al poema una validez objetiva, que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo». No interesa, pues, tanto la anécdota en sí cuanto la cambiante perspectiva que el poeta adopta al ir evocándola.

Jaime Gil de Biedma se proyecta a sí mismo en sus poemas: es un personaje creado por él. De ahí brota la ironía que se refleja y que, producida en la combinación de versos regulares e irregulares, se

apoya en el lenguaje coloquial como estilización del habla cotidiana. El *tono* es la fuerza poética. Como propia de cada poema o de un conjunto de poemas, supone una erosión del idioma que se produce desarrollando un ritmo, una melodía.

En *Retrato del artista en 1956* explica Jaime Gil cómo trabaja en los poemas. Cada verso puede costarle semanas de reflexión y tanteo. En su «Diario» anota, por ejemplo: «Intento fallido de avanzar en mi poema hoy» (pág. 289); «he trabajado en un poema que lleva seis meses interrumpido» (pág. 319). O bien: «Imagino un poema que solo lo sea leído en voz alta…» (pág. 404).

El poema que, a mi juicio, mejor resume todo Jaime Gil de Biedma es este que aquí se ofrece.

Arte poética

A Vicente Aleixandre

La nostalgia del sol en los terrados,
en el muro color paloma de cemento
—sin embargo tan vívido— y el frío
repentino que casi sobrecoge.

La dulzura, el calor de los labios a solas
en medio de la calle familiar
igual que un gran salón, donde acudieran
multitudes lejanas como seres queridos.

Y sobre todo el vértigo del tiempo,
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma
mientras arriba sobrenadan promesas
que desmayan, lo mismo que si espumas.

Es sin duda el momento de pensar
que el hecho de estar vivo exige algo,
acaso heroicidades —o basta, simplemente,
alguna humilde cosa común

cuya corteza de materia terrestre
tratar entre los dedos, con un poco de fe?
Palabras, por ejemplo.
Palabras de familia gastadas tibiamente.

Ángel González

(1925-2008)

«Se llamaba luz, o fuego, o vida»

En Oviedo, su ciudad natal, lo conocían por «Angelín, el poeta». Juan García Hortelano, su correligionario, avanzó esta definición:

> Angelgonzález (del bable *Angelín*): espíritu celeste, del coro de los años cincuenta, creado por los dioses para el servicio y gloria de la Poesía, fomento de la Música y gozo de la Amistad. Úsase también como interjección admirativa y placentera.

Pertenecía socialmente a la clase media, perdedores de la Guerra Civil. Heredó de su madre la bondad y formó parte del grupo de los cinco cuya historia escribió uno de ellos, Paco Ignacio Taibo I, en un libro, *Para parar las aguas del olvido*, que resume lo que hacían en Oviedo, en la inmediata posguerra civil española, buscando libertad:

> Aprendimos muchas cosas importantes: a decir no (en voz baja, por supuesto, pero con inquebrantable terquedad); a no darnos nunca por vencidos a pesar de sabernos derrotados; a arrancar ilusiones de la desesperanza; a poner precio a la belleza…

Cursó por libre la carrera de Derecho y por libre se hizo maestro y como tal trabajó algún tiempo. Pero siguió los estudios de abogado al tiempo que ejercía de crítico musical —su otra gran afición— y

completó los de periodismo. Ingresó en la Administración del Estado como funcionario de Obras Públicas hasta 1972, en que inició la carrera profesional en los Estados Unidos. De vuelta a España fue elegido académico de la Real Academia Española y en ella volcó su saber.

En el ámbito de la creación poética pensó pronto que «poesía y vida no son necesariamente entidades incomunicables; que la palabra poética no tenía por qué referirse tan solo a la irrealidad». Un momento simbólico especialmente significativo fue el viaje-peregrinación que en el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado hizo a Colliure con Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Valente, Gil de Biedma, Carlos Barral y Caballero Bonald. Allí surgió la idea de presentarse como grupo y se perfiló el esbozo de la Colección «Colliure». Para Ángel «escribir un poema se parece a un orgasmo: / […] manoseo las palabras, / muerdo sus senos y sus piernas ágiles, / les levanto las faldas…»; y es que las palabras no solo conllevan nociones que remiten a una realidad sino que desencadenan una tupida red de reacciones de todo tipo.

«Yo —le dice a la poesía— quiero sacarte a las calles / despeinada, / ondulando en el viento…». Explota al máximo el lenguaje coloquial utilizando una técnica deslexicalizadora y juegos dialécticos de impronta machadiana que, rechazando toda pretensión de verdad absoluta, potencian el perspectivismo que abre múltiples espacios imaginativos. Esto le convierte en un poeta que mira a la vez al pasado inmediato, a su presente, y al futuro del siglo XXI.

Camposanto en Colliure

Aquí paz,
y después gloria.

Aquí,
a orillas de Francia,
en donde Cataluña no muere todavía
y prolonga en carteles de «Toros à Ceret»
y de «Flamenco's Show»
esa curiosa España de las ganaderías
de reses bravas y de juergas sórdidas,
reposa un español bajo una losa:
paz
y después gloria.

Dramático destino,
triste suerte
morir aquí
—paz
y después…—
perdido,
abandonado
y liberado a un tiempo
(ya sin tiempo)
de una patria sombría e inclemente.

Sí; después gloria.

Al final del verano,
por las proximidades
pasan trenes nocturnos, subrepticios,

rebosantes de humana mercancía:
manos de obra barata, ejército
vencido por el hambre
—paz…—,
otra vez desbandada de españoles
cruzando la frontera, derrotados
—…sin gloria.

Se paga con la muerte
o con la vida,
pero se paga siempre una derrota.

¿Qué precio es el peor?
Me lo pregunto
y no sé qué pensar
ante esta tumba,
ante esta paz
—«Casino
de Canet: spanish gipsy dancers»,
rumor de trenes, hojas…—,
ante la gloria esta
—…de reseco laurel—
que yace aquí, abatida
bajo el ciprés erguido,
igual que una bandera al pie de un mástil.

Quisiera,
a veces,
que borrase el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre tercas, roncas.

Grado elemental

Francisco Brines

(1932-2021)

El otoño de las rosas

Miembro de la segunda generación literaria de autores de posguerra, también llamada de «los niños de la guerra», de la que forman parte en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo Gil de Biedma, Valente, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo, R. Sánchez Ferlosio, Ana M.ª Matute, Carmen Martín Gaite, Luis Martín Santos, García Hortelano y Luis Goytisolo, declara Francisco Brines en su estudio «Certidumbre de la poesía» que esta «no es un espejo sino un desvelamiento. En ella nos hacemos a nosotros mismos; no buscamos allí reconocernos, sino conocernos».

Es el hombre en el tiempo lo que condiciona nuestra existencia. Con la poesía trata el hombre de hacer que el instante transcurra sin pasar: eterno y efímero a la vez. Luis A. de Villena lo resume con acierto: «Brines afirma hoy el amor a la vida sabiendo despedirse de ella». En un excelente estudio, Carlos Bousoño subraya la omnipresencia de tiempo y espacio en la poesía de su amigo y afirma que la honda soledad del poeta es la que determina la voz cavernosa de sus creaciones, cuya riqueza expresiva responde a un espíritu elegíaco y a un profundo amor a la vida. Su primera entrega, *Las brasas*, fijaba ya nuestra atención en unas llamas que están en proceso de extinción. Es su libro más lírico y sensorial, impregnado de una serena nostalgia:

> […] No repite
> los hechos como fueron, de otro modo
> los piensa, más felices, y el paisaje
> se puebla de una historia, casi nueva
> (y es doloroso ver que, aun con engaño,

hay un mismo final de desaliento).

Su solar natal en la vega valenciana de Oliva, entre el mar Mediterráneo y el Montgó, será determinante en su trayectoria literaria, como lo fueron Juan Ramón Jiménez —«quien absolutamente me prendió para siempre a la poesía», confiesa Brines en su discurso de ingreso en la RAE— y Luis Cernuda, tema de su intervención. Hablando de Elca, su pueblo, escribe: «Aquí, en este lugar, supo mi infancia / que era eterna la vida, y el engaño / dio a mis ojos amor. Hoy miro el mundo / como el amante sabe, abandonado, / que quien le desdeñó le merecía».

Huyó siempre Brines de manifiestos y polémicas porque siempre concibió la libertad estética como aspecto fundamental de la creación. A su juicio, «las guerras estéticas de cada escuela se parapetan en argumentos que acaban siempre en airados anatemas […] como si solo del arrasamiento ajeno dependiera nuestra única posibilidad de vivir». Enlazó, en cambio, con poetas independientes de su generación. Así, fue Aleixandre muchas veces su guía. Él le ayudó a dar forma definitiva a su primer libro, *Las brasas* (1960), y a titular algunos poemas de *Palabras a la oscuridad* (1966). Al mismo tiempo, tanteó siempre Brines la variedad de registros, desde el simbolismo de cuño juanramoniano hasta lo anecdótico o lo reflexivo. En *Palabras a la oscuridad*, que obtuvo el Premio de la Crítica, se aprecia una consolidación temática del tiempo y una ampliación de los espacios.

Muchos críticos consideran *El otoño de las rosas* (1986) el mejor de los libros de Brines. Sin abandonar vías ya exploradas, adopta ahora una posición contemplativa, digamos más serena, como si con ello reforzara el encuentro consigo mismo. En esta dirección, en la última etapa vuelve el poeta sobre temas ya tratados. Huye de toda retórica y busca una sobria elegancia reflexiva. De manera paralela, la recepción se amplía favorablemente. El jurado del Premio Cervantes (2020) consagró el conjunto de su obra destacando que Brines «es el poeta intimista de la generación que más ha ahondado en la experiencia del ser humano individual frente a la memoria, el paso del tiempo y la exaltación vital». Ello le ha valido, en definitiva, el reconocimiento de las generaciones que le suceden.

A la unidad que ofrece su obra completa corresponde el título común que el poeta le dio: *Ensayo de una despedida*. Se trata de la despedida de la vida en su conjunto y conciencia, y a la par, «de las

sucesivas pérdidas en que consiste el vivir».

Aquel verano de mi juventud

¿Y qué es lo que quedó de aquel viejo verano
en las costas de Grecia?
¿Qué resta en mí del *único verano de mi vida*?
Si pudiera elegir de todo lo vivido
algún lugar, y el tiempo que lo ata,
su milagrosa compañía me arrastra allí,
en donde ser feliz era la natural razón de estar con vida.

Perdura la experiencia, como un cuarto cerrado de la infancia;
no queda ya el recuerdo de días sucesivos
en esta sucesión mediocre de los años.
Hoy vivo esta carencia,
y apuro del engaño algún rescate
que me permita aún mirar el mundo
con amor necesario;
y así saberme digno del sueño de la vida.

De cuanto fue ventura, de aquel sitio de dicha,
saqueo avaramente
siempre una misma imagen:
sus cabellos movidos por el aire,
y la mirada fija dentro del mar.
Tan solo ese momento indiferente.
Sellada en él, la vida.

Insistencias en Luzbel

Claudio Rodríguez

(1934-1999)

El don de la poesía

Tenía diecisiete años cuando comenzó a escribir poesía. Dos años más tarde, estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense, publicó *Don de la ebriedad*, que recibió el Premio Adonais. Carlos Bousoño ha destacado su dominio de la expresión castiza, viva. En efecto, Claudio iba a mostrar siempre, sobre todo en sus dos primeros libros, una clara preferencia por los motivos poéticos relativos a la naturaleza y, específicamente, a lo rural: a su tierra natal zamorana. Empleó de manera constante un «realismo metafórico» que le hace transparentar, por medio de la mención de objetos de la vida cotidiana, conceptos de alcance metafísico.

Se ha escrito que los versos de Claudio están «borrachos de aire libre». Son, desde luego, andariegos, atentos al hombre y su paisaje. Son también versos amigos que traducen un sentido moral del arte. En una conferencia titulada «Reflexiones sobre mi poesía» declaró tener poca familiaridad o cercanía con su propia obra: en realidad, la poesía es siempre, cuando es verdadera, una aventura entre la intimidad y la realidad, y su valor se mide por la calidad del espíritu en ella expresado. En este caso el poeta confiesa que escribe «con el pulso de la gente castellana, zamorana, y con mi alma dentro, que es lo esencial». No es, desde luego, poesía de la naturaleza al modo de la del siglo XVIII. Ni es —añado— analítica o social. Carece, en realidad, de un tema concreto.

«Soñar no es sencillo, pero es sencillo contemplar». De ahí brota en 1958 *Conjuros*. «Atreveos a decir —escribió Rilke— lo que llamáis *manzana*». Y glosa Claudio Rodríguez: en el poema «A mi ropa tendida» —«Me la están refregando, alguien la aclara…»— yo no

hablo de la ropa en sí —explica Claudio—, sino, en el fondo, del espíritu humano, de la vida humana purificándose. Mi lenguaje —añade— no es un lenguaje popular, sino distinto del lenguaje escrito. Hablo no del hombre en abstracto sino del hombre integrado / entregado a sus tareas comunales. Sobre todo, a la fiesta: «Veo que no queréis bailar conmigo…».

Vendrían después *Alianza y condena*, escrito durante su estancia docente en Inglaterra y de regreso, *El vuelo de la celebración* y *Casi una leyenda*, que se cierra, en el espíritu del sentido moral del arte, con esta apelación al lector: «¿Y si la primavera es verdadera? / … / Tú no sabías que la muerte es bella, / triste doncella».

Lo que no es sueño

Déjame que te hable en esta hora
de dolor con alegres
palabras. Ya se sabe
que el escorpión, la sanguijuela, el piojo,
curan a veces. Pero tú oye, déjame
decirte que, a pesar
de tanta vida deplorable, sí,
a pesar y aun ahora
que estamos en derrota, nunca en doma,
el dolor es la nube,
la alegría, el espacio;
el dolor es el huésped,
la alegría, la casa.
Que el dolor es la miel,
símbolo de la muerte, y la alegría
es agria, seca, nueva,
lo único que tiene
verdadero sentido.
Déjame que con vieja
sabiduría, diga:
a pesar, a pesar
de todos los pesares
y aunque sea muy dolorosa y aunque
sea a veces inmunda, siempre, siempre
la más honda verdad es la alegría.
La que de un río turbio
hace aguas limpias,
la que hace que te diga
estas palabras tan indignas ahora,
la que nos llega como

llega la noche y llega la mañana,
como llega a la orilla
la ola:
irremediablemente.

Alianza y condena

Carmen Laforet

(1921-2004)

Nada

Había comenzado a celebrarse el centenario de Garcilaso de la Vega (1536-1936) cuando estalló la guerra civil española. En los dos bandos alentó la poesía durante la contienda. No así la novela. Abrió brecha en ella Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* (1942), al tiempo que los poetas continuaban en diversas direcciones con predominio de la veta religiosa (sincera o no). Poco más tarde, en 1944 convocó la editorial Destino un premio de novela en homenaje a su malogrado colaborador Eugenio Nadal. Lo obtuvo la Noche de Reyes de 1945 una escritora barcelonesa de veintitrés años, Carmen Laforet.

El título, tan contundente y escueto, *Nada*, presidía el fragmento de un poema de Juan Ramón Jiménez, que abría la novela:

> A veces un gusto amargo, / un olor malo, una rara /
> luz, un tono desacorde, / un contacto que desgana /
> como realidades fijas / nuestros sentidos alcanzan /
> y nos parece que son / la verdad no sospechada.

Un relato lineal en primera persona abre el tiempo del recuerdo de la protagonista cuando era muchacha. «Me era imposible creer —confiesa— en la belleza y la verdad de los sentimientos humanos». Recuerda, en concreto, un año «intenso y a la vez vacío». Todo lo percibido por el sentido parece que es la verdad. Se convierten de este modo las impresiones en las auténticas protagonistas del relato y la novela se torna subjetiva (Rosa Navarro). Oímos a la relatora declarar: «Barcelona tuvo para mí la *magia* de la primera ciudad que pisaban mis zapatos».

Lo comprobamos al oírla contar su encuentro con la catedral: «Al levantar mis ojos hacia ella encontré al fin el cumplimiento de lo que deseaba». Una fuerza extraordinaria la penetra «al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo». Se deja entonces penetrar por el hechizo de las formas durante unos minutos. Pero su mirada cambia y evoluciona a lo largo del día. Es un mirar que recoge sensaciones, estados de ánimo, fantasías.

Al inicio del capítulo XVIII encontramos el mejor balance de ese ejercicio convertido en habitual: «Me viene ahora el recuerdo de las noches en la calle de Aribau. Aquellas noches que corrían como un río negro bajo los puentes de los días y en las que los olores estancados despedían un vaho de fantasmas». Junto a él elogia Juan Ramón Jiménez el diálogo «tan natural y tan revelador» de la Abuela con Gloria en el capítulo IV, y el capítulo XV, que es un cuento absoluto. Al leer la novela en 1945 Azorín la calificó de «bellísima» «con una observación minuciosa y fiel» y «con entresijos psicológicos que nos hacen pensar y sentir». El lector evoca entonces el juicio de José Hierro: la *Nada* contiene el *Todo*.

¡Cuántos días sin importancia! Los días sin importancia que habían transcurrido desde mi llegada me pesaban encima, cuando arrastraba los pies al volver de la universidad. Me pesaban como una cuadrada piedra gris en el cerebro.

El tiempo era húmedo y aquella mañana tenía olor a nubes y a neumáticos mojados… Las hojas lacias y amarillentas caían en una lenta lluvia desde los árboles. Una mañana de otoño en la ciudad, como yo había soñado durante años que sería en la ciudad el otoño: bello, con la naturaleza enredada en las azoteas de las casas y en los troles de los tranvías; y sin embargo, me envolvía la tristeza. Tenía ganas de apoyarme contra una pared con la cabeza entre los brazos, volver la espalda a todo y cerrar los ojos.

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea… Y sin embargo, habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos solo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones del porvenir y se iba agigantando cada gesto de Gloria, cada palabra oculta, cada reticencia de Román. El resultado parecía ser aquella inesperada tristeza.

Cuando entré en la casa empezó a llover detrás de mí y la portera me lanzó un gran grito de aviso para que me limpiara los pies en el felpudo.

Todo el día había transcurrido como un sueño. Después de comer me senté, encogida, metidos los pies en unas grandes zapatillas de fieltro, junto al brasero de la abuela. Escuchaba el ruido de la lluvia. Los hilos del agua iban limpiando con su fuerza el polvo de los cristales del balcón. Primero habían formado una capa pegajosa de cieno, ahora las gotas resbalaban libremente por la superficie brillante y gris.

No tenía ganas de moverme ni de hacer nada, y por primera vez eché de menos uno de aquellos cigarrillos de Román. La abuelita vino a hacerme compañía. Vi que trataba de coser con sus torpes y temblonas manos un trajecito del niño. Gloria llegó un rato después y empezó a charlar, con las manos cruzadas bajo la nuca. La abuelita hablaba también, como siempre, de los mismos temas. Eran hechos recientes, de la pasada guerra, y antiguos, de muchos años atrás, cuando sus hijos eran niños. En mi cabeza, un poco dolorida, se mezclaban las dos voces en una cantinela con fondo de lluvia y me adormecían.

Nada

Miguel Delibes

(1920-2010)

El camino de Daniel, el Mochuelo

Ya lo decía don José, el cura del pueblo, «un gran santo»: «La felicidad no está, en realidad, en lo más alto, en lo más grande, en lo más apetitoso, en lo más excelso; está en acomodar nuestros pasos al camino que el Señor nos ha señalado».

Los pasos literarios de Miguel Delibes, castellano de Valladolid y, a mayores, gran cazador, conocieron al detalle las tierras de Castilla y León. Tenía muy agudizada la mirada y afinado el oído. De tal manera que, cuando a sus veintisiete años obtuvo el Premio Nadal con *La sombra del ciprés es alargada* (1947), toda la crítica coincidió en señalar como valor superior de la novela su riqueza verbal: el pueblo castellano hablaba por su boca.

En *El camino* (1950) el protagonista es un chico de once años, hijo de un quesero empeñado con su mujer en que su hijo «pueda ser algo grande, muy grande en la vida». Era el suyo un pueblecito «pequeño, retraído y vulgar». Pero para Daniel, que así se llamaba el muchacho, «todo lo de su pueblo era muy distinto a lo de los demás». Por las noches tenía la costumbre de agazaparse contra el suelo y escuchar las conversaciones de sus padres. Con el murmullo de ellas subía un olor a leche fermentada, «punzante y casi humano». Así, un día oyó a su padre confirmar con un puñetazo en el *entremijo*, que en cuanto cumpliera los once años marcharía el niño a estudiar en la ciudad. (Digamos de paso que *entremijo* es un *salmantinismo* que significa la mesa utilizada en las queserías y que en otras zonas castellanoleonesas se llama *expremijo*, pensando en su función de

frasco para escurrir el suero).

En la víspera de su marcha a la ciudad para comenzar el bachillerato, los recuerdos sencillos de cosas del pueblo van trasluciendo un espíritu peculiar: «Al Mochuelo […] le agradaba constatar el paralizado estupor de los campos y el verdor frenético del valle». En el silencio absoluto del espacio en el que parece que no ocurrió nada, descubre el muchacho la vida más intensa, por lo que Delibes afirma que «todo lo de su pueblo era muy distinto a lo de los demás». A Daniel «le placía oír en la quietud de la noche el mugido soñoliento de una vaca o el lamento chirriante e iterativo de una carreta de bueyes avanzando a trompicones por una cambera».

De este modo, lo cotidiano repetido y vulgar se hace en Delibes arte. Avanza el lector por sus páginas sin que ocurra nada llamativo: sin darse cuenta lo vulgar se va haciendo maravilloso. La víspera de marcharse a la capital para empezar el bachillerato, Daniel el Mochuelo descubre, en la despedida de una chica, el amor, y rompe a llorar. El lector se da cuenta de que en el trenzado de palabras Delibes le ha puesto ante los ojos una obra que rezuma arte por todos los costados.

Hacía casi seis años que conoció las aspiraciones de su padre respecto a él. Don José, el cura, que era un gran santo, decía, a menudo, que era un pecado sorprender las conversaciones de los demás. No obstante, Daniel, el Mochuelo, escuchaba con frecuencia las conversaciones de sus padres en la planta baja, durante la noche, cuando él se acostaba. Por la grieta del entarimado divisaba el hogar, la mesa de pino, las banquetas, el entremijo y todos los útiles de la quesería. Daniel, el Mochuelo, agazapado contra el suelo, espiaba las conversaciones desde allí. Era en él una costumbre. Con el murmullo de las conversaciones, ascendía del piso bajo el agrio olor de la cuajada y las esterillas sucias. Le placía aquel olor a leche fermentada, punzante y casi humano.

Su padre se recostaba en el entremijo aquella noche, mientras su madre recogía los restos de la cena. Hacía ya casi seis años que Daniel, el Mochuelo, sorprendiera esta escena, pero estaba tan sólidamente vinculada a su vida que la recordaba ahora con todos los pormenores.

—No, el chico será otra cosa. No lo dudes —decía su padre—. No pasará la vida amarrado a este banco como un esclavo. Bueno, como un esclavo y como yo.

Y, al decir esto, soltó una palabrota y golpeó en el entremijo con el puño crispado. Aparentaba estar enfadado con alguien, aunque Daniel, el Mochuelo, no acertaba a discernir con quién. Entonces Daniel no sabía que los hombres se enfurecen a veces con la vida y contra un orden de cosas que consideran irritante y desigual.

Rafael Sánchez Ferlosio

(1927-2019)

Alfanhuí

Lo declara el propio Ferlosio en *La forja de un plumífero*: «Primero incurrí en la prosa, o sea, la "bella página" (*Alfanhuí*); después quise divertirme con el habla (*El Jarama*), y finalmente, tras muchos años de gramática, encontré la lengua (representada no tanto en la última novela, sino particularmente en los escritos no literarios)».

Hace años, andábamos algunos académicos de la Española interesados en incorporarlo a la Academia. Ideó Francisco Rico que nos reuniéramos con él para mostrarle algunas de las joyas bibliográficas de nuestra biblioteca. Nuestra sorpresa fue mayúscula cuando al abordarle cariñosamente, nos cortó en seco: «A mí ahora lo que más me importa es la Geografía». Era yo por entonces responsable de las becas de investigación de la Fundación Juan March. Mi antecesor en el cargo era mi entrañable maestro y amigo José María Martínez Cachero, y al transferirme la documentación me advirtió: «Tendrás que bregar con Ferlosio, porque yo he sido incapaz de arrancarle un solo papel y llevamos cuatro años…».

Organicé un almuerzo con el director y secretario de la March para que Rafael nos explicara su investigación. Se nos presentó en el restaurante cargado de papeles. Estaba estudiando las «guerras barcialeas». Nos ilustró detalladamente sobre el Alto y el Bajo Barcial. Creo recordar que los habitantes del primero eran unos serranos trabajadores, mientras los segundos eran más bien golfantes (ahorro detalles). Con una décima parte de lo que llevaba escrito podían publicarse un par de tomos. La sorpresa fue que, al sugerírselo, me respondió que era imposible, porque justo en aquellos días estaba recibiendo mucha información (sic). Pasado algún tiempo, dio a luz

una breve selección.

Su primer libro titulado *Industrias y andanzas de Alfanhuí* resume el viaje que va desde la infancia al momento en que el protagonista pierde su nombre de niño —se lo llevan unos pájaros remontando el vuelo— y se incorpora a la sociedad de los adultos. En la línea del realismo mágico, la narración, que armoniza lo real y lo fantasioso, empieza siendo una reflexión simbólica sobre el paso de la infancia a la juventud y concluye demostrando lo que en ese tramo se pierde. «En el mundo adulto en el que Alfanhuí está próximo a ingresar, ya no queda sitio para la maravilla».

Alfanhuí descendió hasta la orilla. El agua tenía un color de oros verdes. Por la ribera se fue remontando el río. Una bruma ligera lo cubría. Vio Alfanhuí una isla grande en medio del río, donde nacían mimbres y tamujos. Lloviznaba. Alfanhuí se descalzó y se puso a vadear el río. El agua estaba muy fría y el ramal era ancho. En el medio, la corriente apretaba mucho y empujaba cantos rodados contra sus pies. Alfanhuí vadeaba despacio, bajo la lluvia fina. La isla tenía una playa de cantos y luego un pequeño terraplén donde empezaba la tierra firme. Alfanhuí puso el pie arriba. Aquella tierra estaba lejos de todas partes. La isla tendría casi un kilómetro de largo por cien metros de ancho. Una bandada de pájaros levantó el vuelo poco a poco y se puso a volar por la isla al ras de tierra, con un grito dulce y repetido. Eran los alcaravanes. Ahora volaban en torno de Alfanhuí, como a cinco metros de él, rodeándole la cintura:

«Al-fan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí.» Le llamaban. Ya no se veía más que la isla y la niebla seguía lloviznando. Era una lluvia tibia y ligera que apenas parecía mojar. Alfanhuí se sentó en una piedra. Los alcaravanes se posaban uno a uno y se volvían a levantar: «Al- fan-huí, alfan-huí, al-fan-huí.» Alfanhuí se acordó de su maestro: «Tú tienes los ojos amarillos como los alcaravanes». Los alcaravanes repetían su nombre. Alfanhuí lloraba: «Te llamaré Alfanhuí, porque este es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros». La llovizna escondía el llanto de Alfanhuí que volvía los ojos turbios al vuelo simple y dulce de los alcaravanes. Todo era silencio; no sonaba más que: «Alfan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí». Comenzó a abrirse el nublado. La llovizna se teñía de sol y se irisaba. Aún volaron un poco los alcaravanes bajo el aguasol. Cuando cesó la lluvia se fueron tras de la niebla. Se fueron poco a poco, posándose y

levantándose, dando vueltas cada vez más largas. El cielo abría cada vez más. Alfanhuí vio perderse a los alcaravanes y su nombre también se perdía y se quedaba, silencioso, en el aire. Las nubes se rajaron y por la brecha salió el sol. Alfanhuí vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores.

Industrias y andanzas de Alfanhuí

Ana María Matute

(1925-2014)

El río

Era una niña debilucha. Pero a los cinco años escribía ya cuentos que ella misma ilustraba con dibujos. Su padre, con quien congeniaba mucho más que con su madre, sabía que a su hija no le gustaban «las muñecas, ni los juegos de las niñas de aquel tiempo». Las consideraba «mujeres recortadas», y el colegio de las monjas era, como todos los de aquella época, «una urna de cristal […] donde se ofrecía una deformada visión del mundo e incluso de la religión». Cuando estalló la Guerra Civil —declaró más tarde— «se nos reveló violentamente el anverso de aquel otro mundo en el que vivíamos suavemente sumidos. Fuimos, pues, unos niños fundamentalmente asombrados».

Se dio cuenta entonces Ana María Matute de que «el mundo era también el hambre, también el odio, la injusticia, la impiedad…». La niña, ya muchacha, creó una revista que en papel de estraza recogía cuanto escribía para repartir a sus amigos: *Sybil*. Explicará más tarde que ella se hizo escritora porque, al igual que sus compañeros de oficio, no estaba contenta, ni dormida ni ciega. «En definitiva, también el oficio de escritor es una forma de protesta».

Su madre tenía una finca con casa en Mansilla de la Sierra, un pueblo de la provincia de Logroño situado a la vera de un precioso río. Allí veraneaba con la familia y allí aprendió a convivir con los aldeanos y a compartir sus valores. Después de la Guerra Civil construyeron en la zona un gran pantano y el pueblo desapareció. El texto que aquí ofrecemos pertenece al libro *El río*, en el que expresó las vivencias de aquella etapa que marcó decisivamente su vida. Cuando recogió el Premio Cervantes, la más alta distinción literaria española, afirmó

tajantemente: «Quien no inventa no vive». Era la máxima que condujo desde muy pronto su trayectoria vital. En definitiva, era el reconocimiento de que esta se regía en buena medida por la fantasía.

Escribió su primera novela, *Pequeño teatro*, a los diecisiete años. Constituyó un éxito editorial, y ella, que había dudado si dedicarse a la música o al dibujo —ambas cosas se le daban muy bien—, decidió entregarse a la creación literaria y a su estudio y difusión. Profesora en universidades de los Estados Unidos, se creó en la de Boston la «Ana María Matute Collection», a la que legó sus manuscritos. En 1998 ingresó en la Real Academia Española. Francisco Rico, que la recibió en nombre de la corporación, glosó la afirmación de que la novela nos ofrece «la imagen más fiel y al mismo tiempo más extraña de nuestra propia realidad», subrayando que «para Ana María la novela es más bien un camino a lo largo del espejo, y que, en concreto, la Edad Media del inolvidable rey Gudú es el espejo en que nos sorprendemos iguales y distintos».

Enfrentada a la realidad de la vida, dura y cruel, nuestra escritora tradujo la conciencia de ello en insatisfacción y rebeldía, que se decantan en amor y soledad.

Después de once años, he vuelto a Mansilla de la Sierra, el paisaje de mi niñez. El pantano ha cubierto ya el viejo pueblo, y un grupo de casas blancas, demasiado nuevas y como asombradas, resplandecen en el verdor húmedo de otoño.

Después de tanto tiempo, regresar al antiguo paisaje remueve y reaviva las imágenes borrosas, al parecer olvidadas, que saltan ante nosotros con un extraño significado actual y, a veces, patético. Pero todo está ahogado, viviente y ahogado a un tiempo, bajo esa capa de cristal verde oscuro, que me impide el paso hacia la vertiente de los bosques de Aranguecia, Ombrihuelas, allí donde tanto amé las hayas, los robles. El agua cubre lo que fueron vegas hermosas y dulces, bordeadas de álamos y chopos. Allí enfrente, al otro lado del pantano, están los árboles, las hojas que nos vieron niños, adolescentes. El agua lo cubre todo: el fantasma de la casa, los muros de piedra, el prado, la huerta, la chopera… Cuántos nombres, cuántas carreras de niño, ya mudos.

Cualquier niño hubiera pintado la casa: era cuadrada, simple, con ventanas simétricas y un largo balcón de hierro que cruzaba de lado a lado la fachada. Pero nadie sabrá de ella sin haber sido niño dentro, cerca de sus muros o sus árboles; nadie sabrá de ella sin haber corrido con diez años sobre la hierba de su prado; nadie que no haya caído, rendido y sudoroso, a la sombra de sus grandes nogales. Nadie sabrá de ella si no se ocultó alguna vez entre las varas de la huerta, o en la chopera, si no trepó, a escondidas, a las ramas más altas del cerezo, en busca del fruto aún ácido.

Y el río, ¿cómo ha desaparecido de forma tan extraña? Yo recuerdo el río, limitando el prado, con sus anchas losas cubiertas de liquen y de musgo; los juncos tiernos, las flores

blancas, moradas y amarillas, las pequeñas «matas del jabón», las libélulas, que al sol se volvían fosforescentes; las oscuras pozas bajo los árboles inclinados, puentes cojos sobre el agua. Sabíamos que el río se desbordaba a veces, en el invierno, y que derribaba trechos del muro de piedras. Pero nunca lo vimos así, rebasado, superado: como huido. Ya sé que ese río vuelve a formarse más abajo. He leído su nombre, lo he oído bajo un puente, ya en el llano, entre las huertas y la tierra fértil de la Rioja. Pero no es nuestro río, no es aquel que nosotros sabíamos. No es el que corría y se llevaba nuestras voces, aquel que nos hurtó, más de una vez, corriente abajo, el pañuelo o la sandalia. No sé adónde fueron su agua verde y oro, su caz umbrío, sus orillas invadidas de menta. Dicen que está ahí, donde el agua se ha ensanchado, tomando un tinte espeso, del color del miedo, e inundándolo todo. Pero no entiendo estas cosas. En el fondo del pantano vivirá aún aquel río. Y, cerrando los ojos, lo veo intacto como un milagro. Un río de oro que corre hacia algún lugar de donde no se vuelve, como la vida.

El río

Juan Goytisolo

(1931-2017)

Señas de identidad

Barcelonés de 1931, publica Juan Goytisolo su primera novela, *Juegos de manos*, en 1954. En el marco de una serie de relatos tienen especial interés los que fijan su atención, con una perspectiva social, en determinados lugares de España: los *Campos de Níjar* o *La Chanca*. Es, sin embargo, *Señas de identidad* la obra más valorada por la crítica como creación literaria. El personaje que protagoniza la narración subraya varias dimensiones —familiar, social, política— moviéndose por la Andalucía paupérrima, por Barcelona, París o La Habana. Renunciando a una articulación fija, mezcla historia y recuerdo, imagen, reflexión y crítica. A su vez, la descripción alterna con el análisis al tiempo que situaciones y personajes contribuyen a la *construcción* de la novela, objetivo primordial de la escritura de Juan Goytisolo, y lo más valioso de ella.

A partir del capítulo IV se intensifica la reconstrucción y síntesis de lo acontecido con la figura del padre de familia, *paseado* (en el léxico de la guerra civil española, *fusilado*). Largos párrafos en cursiva van aportando datos sobre la actuación de la policía en la posguerra, concretamente en los años sesenta cuando se escribe la novela: «El reino de los veinticinco años de paz, que entonces tanto se propagandó, convirtió a muchos en policías… Burguesía (monopolista o nacional, rural o urbana), proletariado, campesinos, capas medias: todos policías». Y «no cabía la menor duda: la policía funcionaba perfectamente» (pág. 234).

Los procedimientos literarios que aportan una gran expresividad a la narración son varios. Una conversación de contertulios en un café sobre las respectivas experiencias o actuaciones son resueltas con

cortas intervenciones yuxtapuestas: «Yo pensaba escapar de allí camino de Alicante… Esto me recuerda una anécdota…». Así, hasta treinta y cuatro cortas intervenciones yuxtapuestas (págs. 257-258). Casi a renglón seguido, una sola oración gramatical ocupa seis páginas hablando de las distintas reacciones políticas («Se habían pasado de raya… / día fasto inolvidable por los siglos de los siglos». El novelista conversa a veces consigo mismo: «Bebiste un trajo de Beaujolais para frenar la sucesión vertiginosa de propósitos que acudían a tu mente».

Estos y otros procedimientos análogos enriquecen la reconstrucción de la experiencia personal de quien evoca una etapa confusa y se esfuerza por articular sus señas de identidad: «con Jaime I el Conquistador se inicia una nueva política de expansión por la otra orilla del Mediterráneo / sexo violento y suntuoso de Changó reconfórtame / materna Yemeyá acógeme / dentro de tu útero escóndeme / no permitas que me arranquen a ti…». (Y así, pág. 388) se contrahace paródicamente la plegaria cristiana «Alma de Cristo, santifícame…» En busca de unas señas de identidad.

Habías amado aquella tierra con el espasmo lento, ardoroso del volcán —íncubo tú y sumisa ella, la rica ofrenda de su miseria como preciosa dote para ti, unidos, creías, en una misma lucha contra el destino amargo. Varios años han transcurrido desde entonces y si, esperanzado y andrajoso Ayer se fue, Mañana no ha llegado. La tierra sigue allí, sometida a la ley idéntica, inexorable; lejos tú de ella, distraído ya, sin dolor ni reparo, de tu absorbente amor de antes. La suerte os burló a los dos. El Norte obeso puso los ojos en ella y una infame turba de especuladores en sol (agotados sucesivamente el oro, la plata y los ricos filones de sus entrañas; los bosques, los regadíos, las dehesas; la rebeldía, el orgullo, el amor a la libertad de los hombres por la usura avariciosa de los siglos) ha caído sobre ti (oh nueva, abrasada Alaska) para acumular y enriquecerse a costa de tu último don gratuito (el celeste chivo enardecedor y violento), fundar colonias, chalés, snacks, paradores de turismo, tabernas andaluzas, hoteles, afeando el país sin mejorar al habitante: expertos alemanes, peritos en playas solitarias, cazadores de fortuna, laureados y canosos combatientes de la Cruzada y hasta una dama gárrula tocada con un turbante hindú que lee gravemente Mio Cid sobre la inhóspita giba de un camello (una doncella, en la otra, la sustrae del flujo solar con una descolorida sombrilla). Tierra pobre aún, y profanada; exhausta y compartida; vieja de siglos, y todavía huérfana. Mírala, contémplala. Graba su imagen en tu retina. El amor que os unió sencillamente ha sido. ¿Culpa de ella o de ti? Las fotografías te bastan, y el recuerdo. Sol, montañas, mar, lagartos, piedra. ¿Nada más? Nada. Corrosivo dolor. Adiós para siempre, adiós. Tu desvío te lleva por nuevos caminos. Lo sabes ya. Jamás hollarás su suelo.

Juan Benet

(1927-1993)

Volverás a Región

«Poner de manifiesto una prosa perfecta debe constituir la última meta del escritor». Eso afirmaba en el medio cultural de los años sesenta Juan Benet. No es, según eso, el estilo un ornato superpuesto sino un moldeador activo que, en definitiva, suponga un nuevo modo de relación con la realidad. A fuerza de querer establecer un espejo de ella, la literatura se había convertido en una superficie inerte. Frente a esto Benet se propone crear con ella su propio estado.

La novela ha de funcionar como un sistema que no es respuesta a una pregunta sino un conjunto de preguntas y respuestas dentro de sí misma. Eso fue lo que entre 1962 y 1964 hizo con *Volverás a Región* Juan Benet, que trabajaba como ingeniero en la construcción de la presa del Porma. El lector se encuentra con una tragedia «extraña y repetida». Región es un pequeño pueblo en progresiva decadencia desde los años veinte y casi en ruina por los sesenta cuando el puñado de vecinos que en él subsiste, sin hablarse entre sí, oyen llegar un coche que —no lo dudan— se dirige a la montaña, a la misteriosa región de Mantua, donde, según la creencia común, un guarda semisalvaje impide el acceso y da muerte a quienes —dos o tres cada década— se aventuran a penetrar en aquel santuario.

Lo hará un tipo con pinta de hortera que llega a la mina de sílice situada al lado del río y al que la misteriosa barquera identifica —«luego eres tú»— y le da una moneda de oro de muy extraña virtualidad. Se enfrenta a un militar, de apellido Gamallo, novio o amante de María Timoner. A partir de ahí —es el año 1921— comienzan a fluctuar los sujetos del relato. Proyectados como lectores al espacio abierto de la ambigüedad, solo podremos orientarnos

entendiendo las palabras más allá de su significado propio: «Solo la ambigüedad tiene capacidad para hacer historia. Mantua, casi un monte físico pero también simbólico».

La leyenda de personajes como el doctor Sebastián o Marré se funde con la historia, y con lo vivido. La memoria discurre arrastrada por el tiempo. «La memoria es casi siempre la venganza de lo que no fue». La novela es en el primer plano la crónica de un retorno (Marré) y su encuentro con el doctor. Pero todos somos *regionatas*. La gran tragedia histórica de *Región* cobra, en efecto, una extensión universal empujada por el viento.

Pero el cuerpo que envejece sin haber recibido la confirmación de la gloria juvenil mira con aprensión y zozobra un futuro cercenado por la esterilidad, un ánimo en decadencia que ni siquiera se atreve a reconocer con honradez y aflicción la suma de sus males solo porque una memoria desobediente y procaz gusta de recrearse con otra edad engañosa. Hubiera sido mejor silenciarla, reducirla a lo que es; porque la memoria —ahora lo veo tan claro— es casi siempre la venganza de lo que no fue —aquello que fue se graba en el cuerpo en una sustancia a donde no llegan nuestras luces—. Quizá me equivoque, pero ahora me parece tan evidente… solo lo que no pudo ser es mantenido en el nivel del recuerdo —y en registros indelebles— para constituir esa columna del debe con que el alma quiera contrapesar el haber del cuerpo. Así que la memoria nunca me trae recuerdos; es más bien todo lo contrario, la violencia contable del olvido. No tengo intención de decirle hasta dónde llegaron mis quebrantos, ni cuándo se secó la fuente de la fidelidad, ni en qué lecho, entre qué sábanas terminaron mis abrazos y los anhelos, qué clase de ilusiones dieron fin a mis esperanzas —porque una fortuna concluye siempre con un papel de prestamista o una carta de pago, ay, no en el desenfreno de una despedida—. No sé si he vuelto o he venido por primera vez a comprobar la naturaleza de una ficción, pero en tal caso, ¿qué curación cabe esperar si mi propia vanidad me impide hacerme cargo de sus propias creencias, si mi amor propio —de acuerdo con la confesión— manda sobre mi voluntad? Entonces me dije: mírate por dentro, ¿qué guardas en el fondo de tu más íntimo reducto? Ni es amor, ni es esperanza, ni es —siquiera— desencanto. Pero si aplicas con atención el oído observarás que en el fondo de tu alma se escucha un leve e inquietante zumbido —hecho de la

misma naturaleza que el silencio—; y es que está pidiendo una justificación, se ha conformado con lo que ahora es y solo exige que le expliques ahora por qué es eso así. Y entonces me dije: «Vuelve allí, Marré; vuelve allí por lo que más quieras, vuelve de una vez».

Volverás a Región

Rafael Alberti

(1902-1999)

La poesía y el mar

Hacia 1920 aquel joven andaluz que iba para pintor, comenzó a escribir poesía. El paisaje, las personas que en sus versos se movían y el propio lenguaje que Rafael Alberti iba tejiendo, recordaban de inmediato a Federico García Lorca, con quien pronto le unió una gran amistad. Le servía de guía, y de estímulo a la par, Juan Ramón Jiménez, el cual definió los poemas que pronto, en 1924, iban a valerle a Alberti el Premio Nacional de Literatura: «Poesía popular pero sin acarreo fácil; personalísima poesía de tradición española, fresca y acabada a la vez, rendida, ágil, graciosa, parpadeante, andalucísima».

Gil Vicente y el Cancionero musical de los siglos XV y XVI fueron, según confesaba Alberti, las influencias más directas. «Góngora —añadía— nos llegaba oportunamente». En efecto, estudiando a Góngora, aprendió a concebir el poema o conjunto de poemas articulados en un libro, «como una estructura pensada». Entre los poetas contemporáneos admiraba Alberti sobre todo a Juan Ramón, que, a su juicio, resumía magistralmente «la fina y honda tristeza de nuestra Andalucía». Y a Antonio Machado, cuyas galerías de nieblas y sueños exploró detalladamente.

Participó de manera activa junto a José María de Cossío en el Homenaje de 1927 a Góngora, y en la Casona de Tudanca del propio Cossío vivió una larga crisis personal que alumbró el cambio artístico del que nació la que iba a ser su mejor obra poética: *Sobre los ángeles*. Al tratar en *La arboleda perdida* de su trayectoria creadora, explica Alberti su empeño radical en que cada una de sus obras fuera enfocada como una unidad, casi como un círculo cerrado en el que los

poemas completan un todo armónico. Con un «cuidado de dibujo, ceñido perfil que con el tiempo —explica— llegó a ser una de las más claras evidencias de mi obra poética». Y siempre, por supuesto, con el mar.

«¡El ritmo, mar, el ritmo, el verso, el verso! / Dale a mi verso, mar, la ligereza, la gracia de tu ritmo renovado. / Yo soy, mar, bien lo sabes, tu discípulo».

Su profesión política republicana, de filiación comunista, fue condicionando la concreción de su obra poética. La militancia en la guerra civil española cedió el paso al esfuerzo posterior por reafirmar su temprana dedicación a las letras, al tiempo que se iba adaptando a las sucesivas realidades geográficas —América, Italia— hasta retornar a España.

El mar. La mar

El mar. La mar.
El mar. ¡Solo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños la marejada
me tira del corazón;
se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Marinero en tierra

Gonzalo Torrente Ballester

(1910-1999)

«El ser de Compostela»

Gustaba Gonzalo Torrente de repetir en el último tramo de su vida, cuando, sobre todo a partir de su trilogía novelística *Los gozos y las sombras*, había recibido todos los grandes premios literarios españoles y los reconocimientos anejos, que todo lo que había servido de fundamento y de materia a su escritura, al menos la mayor parte, le venía de Compostela. Todo había comenzado con el artículo de 1941 que aquí recogemos.

«Compostela se hace en torno a la campana». Es su sonido el que va sacando todas las cosas de la niebla que envuelve la ciudad. Y, por extensión, su historia: la de sus templos, casas y calles; la de sus gentes, reyes y obispos y cuantos a lo largo de los siglos han vivido y actuado en sus rúas. El ser de Compostela es este hacerse y deshacerse en un juego interminable. Todo parte de la figura del apóstol, familiar de Cristo, llamado Jacobo o Boanerges, que quiere decir Hijo del Trueno, sin duda por su carácter apasionado. El Maestro lo distinguió, de hecho, con la proximidad a Él. En la Biblia lo encontramos, por ejemplo, presente en los grandes momentos de la vida de Jesús: en el episodio del monte Tabor donde Jesús fue glorificado por la palabra de Dios: «Este es mi Hijo muy amado…».

La tradición lo recuerda predicando por la Hispania romanizada, donde le llamaban Iago y donde a orillas del río Ibero se le habría aparecido la Virgen María, «pilar» de nuestra fe católica. Los *Hechos de los Apóstoles* cuentan que el rey Herodes persiguió a los discípulos de Cristo e hizo degollar «a Santiago, hermano de Juan». Sus amigos y discípulos recabaron su cuerpo para enterrarlo dignamente y lo trajeron a Hispania, en concreto, a Galicia. No conocemos el motivo

de la elección, pero en Iria Flavia se venera, junto al río, la columna de piedra donde amarró la barca. «El Libredón» —*liberum donum*, regalo espontáneo— se llama el bosquecillo que regaló la reina Lupa para que allí se depositara el «Arca marmórica», la caja de mármol en que fue depositado el cuerpo del Apóstol.

Pasó algún tiempo, y siendo arzobispo de Iria Flavia Teodomiro, le llegó la noticia de que algo pasaba en el bosque de Libredón donde, por la noche, salían luces y rumor de cantares. Ordenó explorarlo y allí apareció el sepulcro del apóstol Iago. Alfonso II, el Casto, que reinaba en Asturias, fue el primer peregrino que encabezó lo que iban a ser a lo largo de los siglos riadas de gente de Iberia y de Europa, y mandó edificar la primera basílica. Su sucesor escribiría pocos años más tarde al clero y pueblo de Tours la carta latina en que da noticia «en nombre del Señor y a todo el pueblo católico de la traslación del cuerpo de Jacobo el Zebedeo, hermano de Juan el Apóstol, de la traslación de los restos».

Se fueron sucediendo las campanas, y se hizo universal el sonido de la campana del campo de la estrella, Compostela.

Compostela se hace en torno a la campana. La campana lo va creando todo día a día, siglo a siglo, sin más que dar las horas. Y la niebla es el caos de donde la campana va sacando las cosas. Primero, su propio bronce sonoro, la torre de donde pende, y su nombre. Después, las piedras labradas, las bóvedas, las cresterías, las fachadas y los patios. Por último, las callejuelas y las plazas, y los santos en sus hornacinas, y los que, desprovistos de ella, son ornato de portadas, y esos otros que aparecen perdidos en un lienzo de pared, venidos Dios sabe de dónde, con señal de los siglos en el rostro mutilado o gastado.

Cuando la niebla sumerge a la ciudad, todo vuelve al estado primitivo e informe y no quedan sino la niebla y las campanas. Las casas se desvanecen, disolviéndose su ser en cierta involución lenta que las hace fantasmales. Si la niebla persiste, la piedra adquiere porosidades, labra cavernas en su cuerpo y se desmorona como terrón dentro del agua. Da la impresión de que un poco más de niebla dejará de la ciudad solo el recuerdo.

El ser de Compostela es este hacerse y deshacerse en juego interminable. Cuando la lluvia bate con brío las piedras renegridas, se lava la ciudad de nieblas, y las formas se ofrecen duras, definitivas, intachables. Si la lluvia es fina y clara, amén de mansa, tiemblan aristas y perfiles, como vistos a través de humo en láminas delgadas: un temblor imperceptible, como de carne estremeciéndose de amor o de vergüenza. Pero si luce el sol, triunfan los colores: las piedras doradas y calientes, los musgos amarillos, los líquenes, las zarzas, los jaramagos que trepan por las paredes y se conjugan en las junturas de los sillares; brota el germen más arriba y en las cornisas pone el airón triunfante de una amapola, o azules y verdes verbenas que nacen en cualquier parte, irrespetuosas: encima de las

crines de un caballo, malparador de morismas; en el sombrero del apóstol peregrino; en una mitra o en los senos cortados de alguna martirizada y memorable doncella. ¡Y tantas cosas más!

También la palabra tiene su parte en la obra de Compostela, también el verbo ha colaborado en la obra inmensa. Ante todo, la Palabra de Dios; pero después, en amplia medida humana, la palabra de los hombres. Las piedras son hermosas, sí, y suponerlas nacidas de una colaboración entre la niebla y el sonoro bronce es una bella hipótesis poética; pero cada piedra tiene un nombre, y los nombres de Compostela son tan hermosos como las piedras.

Nombres de calles, de plazas, de rincones, nombres de torres, de iglesias, de palacios. La rúa da Raíña, la Torre Berenguela.

No intervinieron en el bautismo padrinos conocidos; no fue un genial poeta el que, frente al esquema ideal de Compostela, fue eligiendo vocablos para este lugar y para el otro. Nos gustaría suponer que, así como un obispo constructor entrevió en su conjunto la gran fábrica arquitectónica, un fraile soñador, eminencia gris de aquel obispo, hubiera imaginado un nombre y otro nombre, hasta que toda la ciudad, con su historia, se encerrase en una lista de palabras de prosapia latina, y que pudieran recitarse unas detrás de otras y compusieran juntas cabal poema en dísticos elegiacos. Pero no fue así, no: fue de muy diferente manera.

Fue la obra del tiempo, que gasta el verbo como gasta la piedra, y que embellece las palabras vulgares como hermosea con su pátina el color de una fachada. Se le llamaba a aquel lugar «Preconitorium»; el tiempo lo convirtió en el «Preguntoiro». Si vuestro espíritu curioso necesita de explicación científica, oíd a los filólogos; pero muy poco sabrá de Compostela quien solamente se atenga a las explicaciones científicas.

Preferible sería poner un mito detrás de cada nombre, mitificarlo todo, cerrar los ojos al pasado, olvidar los documentos y creer que Compostela ha nacido ahora

mismo: recibirla con los ojos como un regalo de los ángeles; y si el contemplador es protestante y no cree en ángeles —de Compostela saldrá creyente—, entonces recibirla como un regalo de las hadas, si cree en ellas; y si no cree, como regalo de aquel Espíritu a quien se agarra su alma para no volverse loca. Solo en el caso de que tampoco crea en el Espíritu, debe acudir a la Ciencia: pero entonces jamás entenderá a Compostela.

No lo olvidéis; solo quienes conserven el poder de asombrarse, entren en la ciudad. Por el camino del asombro recibirán en sus ojos la revelación que Dios quiere enviarnos y que las piedras y los nombres proclaman claramente al que tenga ojos y sepa ver, al que oídos tenga y no los haya cerrado. Queda, sí, el camino de la erudición: poner a cada piedra una etiqueta, con un nombre y una fecha. Y señalar con precisión los estilos. Y dejar que el espíritu se mezca en la contemplación de la arquitectura. Y el otro camino, más lúcido, de las hermosas hipótesis y las hermosas teorías: de la sugestión y muy poéticas falsificaciones históricas. Pero el resultado nunca será Compostela.

Compostela y su ángel

Blas de Otero

(1916-1979)

«En canto y alma»

«Un mundo como un árbol despejado. / Una generación desarraigada. / Unos hombres sin más destino que apuntalar las ruinas…». Ese es el dramático panorama que Blas de Otero pinta en su primer libro publicado con el título de *Ángel fieramente humano*. Verdaderamente desolador: «Solo el hombre está solo» y maridado con la muerte, que desde su interior lo ve, lo vela y lo mata. El poeta se dirige a la inmensa mayoría individualizada: «A ti, y a ti, y a ti […] a todos van derechos / estos poemas hechos carne y ronda». Quiere que los escuchemos «como al mar» y es consciente de que los poemas se «derrumban como un mar de plomo» —sobre el hombre—. Al fondo está Dios con quien dialoga y a quien increpa: «Basta. Termina, oh Dios, de maltratarnos. / O si no, déjanos precipitarnos / sobre Ti — ronco río que revierte» («Basta»).

Aunque muchos de los poemas incrustan y contrahacen multitud de versos de otros poetas españoles, no es Blas de Otero un poeta libresco, antes al contrario es un poeta de la calle. Lo declara expresamente en la misma composición dirigida «A la inmensa mayoría»: «Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro / y un buen día bajó a la calle: entonces / comprendió y rompió todos sus versos». Iba «ebrio de amor», huyendo sin destino fijo, a un sitio donde «el aire no apestase a muerte». Su cuerpo se convierte en el escenario de una lucha con terribles olas de sangre y odio. Aviones convertidos en «ángeles atroces» y submarinos como horribles «peces de metal» cruzan los mares. Blas de Otero declara tajante su «última voluntad»: «Yo doy todos mis versos por un hombre / en paz».

En la literatura española tiene el *contrafactum* una fecunda tradición. Cristo dijo a su discípulo Pedro: «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia». Toma Blas de Otero parte del enunciado de Jesús: «Sobre esta piedra edificaré» y, declarándose testigo, sin «echar tierra a los ojos» y apoyándose en el refrán castellano «la letra con sangre entra», escribe: «Testigo soy de ti, tierra en los ojos, / patria aprendida, línea de mis párpados, / lóbrega letra que le entró con sangre / a la caligrafía de mis labios». Es España una «piedra hendida», «piedra de escándalo», «lóbrega letra que le entró con sangre / a la caligrafía de mis labios». Y, tras calificar a la patria como «piedra de escándalo» y lamentar su retraso termina contrahaciendo al *Mio Cid*: «Dios, qué buen / vasallo, / si oviesse buen… Silencio». (Léase 'señor', es decir, *gobierno*). En fin, en el poema «Ruando» de *En castellano* (1960) resume su obra como lo que ha escrito «ruando / como / un perro de la calle, / amigo de la calle, / camarada / de la calle».

Capítulo aparte —en realidad, un libro— exigiría afrontar aquí el tema de Blas de Otero ante España. «Pueblos, ríos de España, acudid / al papel, andad / en voz baja bajo la pluma…». Son muchas las piezas donde manifiesta su actitud ante la «patria de pueblo y pan / partido injustamente». Pero con lo resumido hasta aquí basta para mostrar la extraordinaria calidad de Blas de Otero.

Ruando

Ciudades
que vi, viví, rondando calle y plazas,
cimiento y ramo alegre
—Madrid Bilbao París o Barcelona—
del edificio de mi fe
vivida,
gente
cruzada, fondo de las tiendas,
portales, todo
lo que arrastré con lluvia o sol o viento,
ruando
como
un perro de la calle,
amigo de la calle,
camarada
de la calle.

En castellano

Carmen Martín Gaite

(1925-2000)

El cuarto de atrás

Salmantina de la plaza de los Bandos, en el corazón de la ciudad, recordaba Carmiña que, siendo muy niña, don Miguel de Unamuno, amigo de la familia, iba mucho por su casa y «puso su mano como al descuido sobre su cabeza». Heredó de su madre, que tenía una gran colección de novelas rosa, la afición a la lectura, aunque ella prefería las novelas exóticas a las sentimentales. Cursó el bachillerato en el Instituto Nacional de Enseñanza Media, donde tuvo como profesores a Rafael Lapesa y Salvador Fernández Ramírez. «A ellos debo —confiesa Carmiña— mi vocación literaria», que en el veraneo del balneario la llevaba a multiplicar las lecturas: «Bici y novelas», resumía recordándolo.

A partir de 1943 sigue en la Universidad de Salamanca la carrera de Filología Románica. La marcaron por diversos motivos los profesores Real de la Riva, García Blanco y Zamora Vicente. En la compañía universitaria de teatro Juan del Encina figuró como actriz y hasta pensó convertirse en profesional. Su vocación teatral se tradujo en las adaptaciones que hizo de obras clásicas, pero sobre todo, como apuntó José Teruel, «le sirvió a lo largo de su vida para desdoblarse y contarse la realidad de otra manera». En 1948 se traslada a Madrid y en la Facultad de Letras se encuentra con Ignacio Aldecoa, que le presenta a quien será mucho tiempo su marido, Rafael Sánchez Ferlosio. Él, con otros amigos, formaba parte, como decía Carmiña, de «un grupo de malos estudiantes pero buenos escritores». De hecho, fueron sus «hombres-musa» hasta el comienzo de la carrera literaria que abre en enero de 1955 con la redacción de *Entre visillos*, Premio Nadal de 1957. El hallazgo de un buen título

supuso siempre un impulso fecundo de escritura. Así ocurrió con *Ritmo lento*, finalista del Premio Biblioteca Breve (1962).

A partir de ese momento se vuelca en la historia del siglo XVIII. De ahí surgen *El proceso de Macanaz* y su tesis doctoral dirigida por su antiguo profesor salmantino Zamora Vicente sobre *Lenguaje y estilos amorosos en los textos del siglo XVIII español*. Ambos trabajos contribuyeron a enriquecer su escritura, lo que se refleja en sus dos obras maestras: *El cuarto de atrás* y *El cuento de nunca acabar*. Entre tanto, la vida le asestó golpes muy duros, con la separación matrimonial y las muertes de sus hijos Miguel y Marta. Esta última produjo una profunda crisis en su escritura de creación. La salvó el contacto con los Estados Unidos. Allí se publicaron las primeras monografías y escribió ella dos obras capitales: *Caperucita en Manhattan* y *Usos amorosos de la posguerra española*. Llovieron a partir de ahí los premios, que ella aceptó con el argumento de que había entrado en *la edad de merecer*.

¡Y tanto! La muerte vino a su encuentro cuando escribía lo que se ha llamado «su *Persiles*». Se titulaba *Los parentescos* y se cortó cuando escribía el capítulo titulado «La raya invisible».

La alegría era un premio al deber cumplido y se oponía, fundamentalmente, a la duda. Se nos hablaba de la ascensión a las altas cumbres, sobre las que planeaban águilas imperiales y desde donde todo se veía claro; e igualmente, en el consultorio sentimental de la revista *Y* quedaban desterrados, de un plumazo, todos los problemas que pudieran hacer presa en el alma de los seres inadaptados o irresolutos, todos se arreglaban no quedándose mano sobre mano, llenando el tiempo, Isabel la Católica jamás se dio tregua, jamás dudó.

Orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, a aprovechar los recortes de cartulina y de carne, a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, a decirle que tanto monta monta tanto Isabel como Fernando, que la economía doméstica ayuda a salvar la economía nacional y que el ajo es buenísimo para los bronquios, aprenderíamos a poner un vendaje, a decorar una cocina con aire coquetón, a prevenir las grietas del cutis y a preparar con nuestras propias manos la canastilla del bebé destinado a venir al mundo para enorgullecerse de la Reina Católica, defenderla de calumnias y engendrar hijos que, a su vez, la alabarán por los siglos de los siglos.

Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor. También me puse en guardia contra la idea del noviazgo como premio a mis posibles virtudes prácticas. Por entonces ya iba a bailar al Casino y había

desaparecido el cuarto de atrás. Pero desde mucho antes, desde que, sentada en el sofá verde, frente a este aparador, miraba en mi infancia los santos del libro de historia, ni los acontecimientos gloriosos ni los comportamientos ejemplares me parecían de fiar, me desconcertaban los reyes que promovían guerras, los conquistadores y los héroes, recelaba de sus gesto altivo cuando ponían el pie en tierra extraña, defendían fortines o enarbolaban cruces y estandartes; me vuelvo hacia el aparador como si pretendiera ponerlo por testigo.

El cuarto de atrás

Javier Marías

(1951-2022)

Corazón tan blanco

Aquella noche de la última década del siglo XX Javier Marías vio en televisión la película *Macbeth* protagonizada por Orson Welles y quedó, según su propia confesión, «tocado». La investigadora del crimen, después de consolar a su marido que acababa de apuñalar al rey, le dijo al asesino: «Mis manos son de tu color, pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco». ¿Blanco por la inocencia o por la cobardía? Siguiendo la pauta de la tragedia clásica, en el *Macbeth* de Shakespeare la pareja asesina acabará aplastada por el peso moral del secreto.

A Marías le apremia más la necesidad de contar las consecuencias del amor y de sus riesgos. En *Corazón tan blanco* se percibe de hecho un constante presentimiento de desastre desde el día de la boda, cuando Ranz, el brillante padre, le recomienda al novio que jamás le cuente ningún secreto a la mujer con la que acaba de casarse. Elide Pitarello subraya el sorprendente planteamiento moral del narrador que, al final de la novela, no escucha el secreto que Ranz le cuenta a Luisa y decide hacerlo cargando con la herencia ensangrentada que él mismo va a transmitir en su relato.

Firmada en octubre de 1991, *Corazón tan blanco* mereció en España el Premio de la Crítica y es, sin duda, su novela más universal. Centrada en el conflicto inherente al matrimonio, Marías la presenta como una historia vertebrada por el secreto de la persuasión y de la sospecha. En definitiva, las consecuencias trágicas del amor y de sus riesgos. Su frase inicial condensa todas las vivencias: «No he querido saber pero he sabido que…». La tensión crece en cada página. Ya, al final, nos asalta una duda: «Tampoco puedo descartar

que esa mujer sea un día Luisa y yo no el hombre ese día, y que ese hombre le exija una muerte y le diga: “O él o yo”, y que “él” sea yo entonces…».

Su éxito fue tal que en un viaje que Javier Marías hizo al poco tiempo a Alemania, se enteró de que había vendido ya 700 000 ejemplares.

EPÍLOGO

In memoriam

Escribo esta página cuando el libro está ya en imprenta, para incorporar la figura extraordinaria de un compañero de Academia y amigo que acaba de dejarnos.

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. Cuando se oyó la detonación, unos cinco minutos después de que la niña hubiera abandonado la mesa, el padre no se levantó en seguida, sino que se quedó durante algunos segundos paralizado con la boca llena, sin atreverse a masticar ni a tragar ni menos aún a devolver el bocado al plato; y cuando por fin se alzó y corrió hacia el cuarto de baño, los que lo siguieron vieron cómo mientras descubría el cuerpo ensangrentado de su hija y se echaba las manos a la cabeza iba pasando el bocado de carne de un lado a otro de la boca, sin saber todavía qué hacer con él. Llevaba la servilleta en la mano, y no la soltó hasta que al cabo de un rato reparó en el sostén tirado sobre el bidet, y entonces lo cubrió con el paño que tenía a mano o tenía en la mano y sus labios habían manchado, como si le diera más vergüenza la visión de la prenda íntima que la del cuerpo derribado y semidesnudo con el que la prenda había estado en contacto hasta hacía muy poco: el cuerpo sentado a la mesa o alejándose por el pasillo o también de pie.

Corazón tan blanco

Bibliografía

Alas, Leopoldo («Clarín»), *La Regenta*, edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1990, pp. 16-18.

Alberti, Rafael, *Marinero en tierra*, Madrid, Visor Libros, 2017, p. 70.

Aleixandre, Vicente, *Obras completas*, edición de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1965, p. 283.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2012, pp. 70-72.

Alfonso X, *Estoria de España que fizo el muy noble rey don Alfonsso,* edición de Pedro Sánchez Prieto, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002, fol. 192.

Alonso, Dámaso, *Hijos de la ira*, edición de Fanny Rubio, Madrid, Austral, 1990, p. 81.

Alonso, Dámaso, y Blecua, José Manuel, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 38, 40 y 416.

Baroja, Pío, *Paradox, rey*, prólogo de Luis Mateo Díez, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998, pp. 369-371.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa, 2017, pp. 288-289.

Benet, Juan, *Volverás a Región*, [Barcelona], Ediciones Destino, 1996, p. 122.

Bousoño, Carlos, *Primavera de la muerte*, en *Poesías completas (1945-1998)*, II, «Las monedas contra la losa», Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pp. 443-444.

Brines, Francisco, *Insistencias en Luzbel*, en *Poesía completa*, Barcelona, Tusquets Editores, 1977, p. 367.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, edición de

Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 221-222.
Cantar de Mio Cid, edición de Alberto Montaner, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, pp. 5-20.
Casas, Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, edición de José Miguel Martínez Torrejón, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2013, pp. 9-11.
Castillejo, Cristóbal de, *Antología poética*, edición de J. Domínguez Bordona, Madrid, La Lectura, 1927, pp. 141-148.
Castro, Rosalía de, *En las orillas del Sar*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 2021, pp. 25 y 59.
Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, edición de Darío Villanueva, Barcelona, Vicens Vives, 2014, p. 30.
Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo*, introducción de Antonio Rivero, Madrid, Alianza, 2018, pp. 230-235.
Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2015, pp. 488-491.
Delibes, Miguel, *El camino*, edición de Carlos Domínguez, Madrid, Real Academia Española-Alfaguara, 2014, pp. 9-10.
Delicado, Francisco, *La lozana andaluza*, edición de Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2013, pp. 5-6.
Díaz de Games, Gutierre, *El Victorial*, edición de Rafael Beltrán, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2014, pp. 270-275.
Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, pp. 310-313.
Diego, Gerardo, *Versos humanos*, edición de Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1986, p. 144.
Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, edición y estudio de Guillermo Serés, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2022, pp. 137-138.
Encina, Juan del, *Teatro*, edición de Alberto del Río y

Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 101-104.
Espronceda, José de, «Canción del pirata», en *Obras completas*, edición de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 188-189.
Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, I, texto según la edición de Madrid, 1778, pp. 325-327.
Fernández de Andrada, Andrés, *Epístola moral a Fabio*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2014, pp. 3-6.
García Lorca, Federico, *Obras completas*, edición de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 1980, pp. 229 y 591.
Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001, pp. 37 y 46.
Garcilaso de la Vega, el Inca, *Comentarios reales*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2015, pp. 726-728.
Garfias, Pedro, *Primavera en Eaton Hastings*, edición de José María Barrera, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1994, p. 52.
Gil de Biedma, Jaime, *Obras. Poesía y prosa*, edición de James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010, p. 113.
Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, edición de Domingo Ródenas, Madrid, Espasa Calpe, 2004, pp. 66-67.
Góngora, Luis de, «Fábula de Polifemo y Galatea», en Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, III, Madrid, Gredos, 1960, pp. 13-14.
González, Ángel, «Grado elemental», en *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 147.
Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Fernando Baños, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, p. 56-59.
Goytisolo, Juan, *Señas de identidad,* Barcelona, Mondadori, 1966, pp. 184-185.
Gracián, Baltasar, *El Criticón*, edición de José Enrique Laplana, Luis Sánchez Laílla y María Pilar Cuartero,

Zaragoza, Fundación Fernando el Católico, 2016, I, pp. 10-11.
Guevara, Antonio de, *Libro áureo de Marco Aurelio*, en *Obras completas*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Turner, 1994, pp. 113-115.
Guillén, Jorge, *Cántico*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 130 y 209.
Hernández, Miguel, «Cancionero y romancero de ausencias», en *Obras completas*, I, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Espasa, 2011, p. 636.
Herrera, Fernando de, *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Real Academia Española, 1975, pp. 295 y 313.
Hierro, José, *Tierra sin nosotros*, Santander, Proel, 1947, pp. 23-24.
Jiménez, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, edición de Javier Blasco, Madrid, Visor Libros-Huelva, Diputación de Huelva, 2011, pp. 138-139.
Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Descripción del castillo de Bellver*, en *Obras en prosa*, edición de José Caso, Madrid, Castalia, 1970, pp. 280-281.
Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, edición de Paola Elia y María Jesús Mancho; estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 7-24.
Laforet, Carmen, *Nada*, Barcelona, Destino, 1997, pp. 42-43.
Larra, Mariano José de, «El hombre pone y Dios dispone, o lo que ha de ser el periodista», en *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, edición de Alejandro Pérez Vidal, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2016, pp. 185-186.
Lazarillo de Tormes, edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, pp. 6-8.
Libro de Alejandro, edición y versión de Elena Catena, Madrid, Castalia, 1985, pp. 348-350.
López de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio*, edición de Hugo O. Bizzarri, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2012, pp. 136-138.

López de Mendoza, Íñigo (marqués de Santillana), *Poesías completas*, edición de Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1975, pp. 51 y 54.
Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, edición de Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2020, pp. 71-72.
Luis de León, *De los nombres de Cristo*, edición de Javier San José Lera, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2022, pp. 9-15.
—, *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2012, pp. 161-162.
Machado, Antonio, «Campos de Castilla», en *Poesía y prosa*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa, 1989, pp. 541-542.
—, «Juan de Mairena», en *Poesía y prosa*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa, 1989, pp. 567-568.
Manrique, Jorge, *Poesía*, edición de Vicenç Beltrán, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2013, pp. 107-112.
Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Alfaguara, 2017, p. 19.
Martín Gaite, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978, p. 96.
Martínez Ruiz, José («Azorín»), *Castilla*, edición de Ana Suárez, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, pp. 137-142.
Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1970, p. 87 y p. 280.
Matute, Ana María, *El río*, Barcelona, Destino, 1998, pp. 9-10.
Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, edición de Carla Nigris y Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 65-69.
Miró, Gabriel, *El obispo leproso*, edición de Manuel Ruiz-Funes, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 154-156.
Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, edición de Joaquín Casalduero, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 115-117.
Montemayor, Jorge de, *La Diana*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 11-13.

Nebrija, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, edición de Carmen Lozano, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, pp. 3-11.
Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, edición del centenario, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2014, pp. 760-761.
Otero, Blas de, «Ruando», en *Verso y prosa*, edición del autor, Madrid, Cátedra, 1982, p. 51.
Pardo Bazán, Emilia, *Los pazos de Ulloa*, edición de Ermita Penas y Darío Villanueva, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2022, pp. 14-16.
Pereda, José María de, *Sotileza*, edición de Germán Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 181-184.
Pérez de Ayala, Ramón, *Tigre Juan*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1988, pp. 125-126.
Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, pp. 59-61.
Pulgar, Fernando del, *Claros varones de Castilla / Letras*, edición de M.ª Isabel de Páiz, Pedro Martín Baños y Gonzalo Pontón, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2022, pp. 9-13.
Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, pp. 3-6. —, *Obra poética*, tomo I, edición de José Manuel Blecua Teijeiro, Madrid, Castalia, 1969-1971, pp. 184-185 y 657.
Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 325-328.
Rodríguez, Claudio, «Alianza y condena», en *Desde mis poemas*, edición del autor, Madrid, Cátedra, 1984, p. 182.
Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2011, pp. 27-28.
Romancero, edición de Giuseppe di Stefano, Madrid, Narcea,

1993, pp. 187 y 207.
Rosales, Luis, *Abril*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935, pp. 15-16.
Rueda, Lope de, *Pasos*, edición de José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992, pp. 177-183.
Ruiz de Alarcón, Juan, *La verdad sospechosa*, edición de José Montero Reguera, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2019, pp. 14-16.
Ruiz, Juan (arcipreste de Hita), *Libro de buen amor,* edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 164-167.
Salinas, Pedro, *La voz a ti debida*, edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1968, pp. 63-64.
San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, edición de Carmen Parrilla y Alan Deyermond, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 25-26 y 27-28.
Sánchez Ferlosio, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, Destino, 1996, pp. 175-176.
Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, edición de Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2014, pp. 20-22.
Torrente Ballester, Gonzalo, «El ser de Compostela», en *Compostela y su ángel*, Barcelona, Destino, 1985, pp. 17-19.
Torres Naharro, Bartolomé de, *Comedias*, edición de D. W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1973, pp. 103-108.
Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, edición de Víctor García de la Concha, Madrid, Austral, 1991, pp. 156-158.
Valdés, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, edición de Joseph V. Ricapito, Madrid, Castalia, 1993, pp. 79-81.
Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, edición de Lola Pons, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2022, pp. 112-114.
Valera, Juan, *Pepita Jiménez*, edición de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 216-218.
Valle-Inclán, Ramón María del, «Sonata de otoño», en *Obra completa*, col. dirigida por Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa, 2002, pp. 519-520.

Vega, Lope de, *Fuente Ovejuna*, edición de Maria Grazia Profeti, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 95-98.
Vicente, Gil, *Tragicomedia de don Duardos*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1942, pp. 103-106.
Villalón, Cristóbal de, *El Crotalón*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 83-85.

Créditos de las obras protegidas incluidas en este libro, por orden de capítulos:

«Elogio sentimental del acordeón» (*Paradox, rey*, 1906), de Pío Baroja: © Herederos de Pío Baroja. | «Las nubes» (*Castilla*, 1912), de José Martínez Ruiz, Azorín: © Fundación Mediterráneo. | *Meditaciones del Quijote*, 1914 (fragmento), de José Ortega y Gasset: © Herederos de José Ortega y Gasset. | «La negra y la rosa» (*Diario de un poeta recién casado*, 1916), de Juan Ramón Jiménez: © Herederos de Juan Ramón Jiménez. | «Exaltación del farol» (*El novelista*, 1923), de Ramón Gómez de la Serna: © Herederos de Ramón Gómez de la Serna. | «Adagio» (*Tigre Juan*, 1957), de Ramón Pérez de Ayala: © Herederos de Ramón Pérez de Ayala, C. B. | *Primavera en Eaton Hastings*, 1939 (fragmento), de Pedro Garfias: © Herederos de Pedro Garfias. | *La voz a ti debida*, 1933 (fragmento), de Pedro Salinas: © Herederos de Pedro Salinas. | «Los nombres» y «Beato sillón» (*Cántico*, 1928-1950), de Jorge Guillén: © Herederos de Jorge Guillén. | «El ciprés de Silos» (*Versos humanos*, 1931), de Gerardo Diego: © Herederos de Gerardo Diego Cendoya. | «Canción a una muchacha muerta» (*La destrucción o el amor*, 1935), de Vicente Aleixandre: © Vicente Aleixandre, 1935, y Herederos de Vicente Aleixandre. | «El ruiseñor sobre la piedra» (del libro *Las nubes*, 1937-1940; sección VII de *La realidad y el deseo*, 1924-1962), de Luis Cernuda: © Herederos de Luis Cernuda; reproducido con permiso. | «Primavera morena» (*Abril*, 1935), de Luis Rosales: © Herederos de Luis Rosales. | «Entonces» (*Tierra sin nosotros*, 1947), de José Hierro: © Fundación Centro Poesía José Hierro. | «Primavera de la muerte» (*Las monedas contra la losa*, 1973), de Carlos Bousoño: © Herederos de Carlos Bousoño. | *La familia de Pascual Duarte*, 1942 (fragmento), de Camilo José Cela: © Herederos de Camilo José Cela. | «Arte poética» (*Compañeros de viaje*, 1959), de Jaime Gil de Biedma: © Jaime Gil de Biedma, 1959, y Herederos de Jaime Gil de Biedma. | «Camposanto en Colliure» (*Grado elemental*, 1962), de Ángel González: © Herederos de Ángel González. | «Aquel verano de mi juventud» (*Insistencias en Luzbel*, 1977), de Francisco Brines: © Fundació Francisco Brines de la Comunitat Valenciana. | «Lo que no es sueño» (*Alianza y condena*, 1965), de Claudio Rodríguez: © Seminario Permanente Claudio Rodríguez. | *Nada*,

1945 (fragmento), de Carmen Laforet: © Carmen Laforet, 1945, y Herederos de Carmen Laforet. | *El camino*, 1950 (fragmento), de Miguel Delibes: © Miguel Delibes, 1950, y Herederos de Miguel Delibes. | *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1951 (fragmento), de Rafael Sánchez Ferlosio: © Herederos de Rafael Sánchez Ferlosio. | *El río*, 1963 (fragmento), de Ana María Matute: © Ana María Matute, 1963, y Herederos de Ana María Matute. | *Señas de identidad*, 1966 (fragmento), de Juan Goytisolo: © Juan Goytisolo, 1966, y Herederos de Juan Goytisolo. | *Volverás a Región*, 1967 (fragmento), de Juan Benet: © Juan Benet, 1967, y Herederos de Juan Benet. | «La mar. La mar» (*Marinero en tierra*, 1924), de Rafael Alberti: © Rafael Alberti, 1924, El Alba del Alhelí, S. L. | «El ser de Compostela» (*Compostela y su ángel*, 1948), de Gonzalo Torrente Ballester: © Gonzalo Torrente Ballester, 1948, y Herederos de Gonzalo Torrente Ballester. | «Ruando» (*En castellano*, 1960), de Blas de Otero: © Fundación Blas de Otero. | *El cuarto de atrás*, 1978 (fragmento), de Carmen Martín Gaite: © Herederos de Carmen Martín Gaite. | *Corazón tan blanco*, 1992 (fragmento), de Javier Marías: © Herederos de Javier Marías.

GRANDES PÁGINAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA
Víctor García de la Concha

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.
Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.
En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Víctor García de la Concha, 2023
© Editorial Planeta, S. A., 2023
Espasa es un sello de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona
www.planetadelibros.com

El editor quiere agradecer las autorizaciones recibidas para reproducir los fragmentos de las obras protegidas que se citan en este libro, cuyos *copyrights* se relacionan en detalle al final del mismo, en «Créditos de las obras».
Se han realizado todos los esfuerzos por contactar con los propietarios de los derechos de estas obras. Con todo, si esto no hubiera sido posible o el crédito no hubiera sido reflejado de forma correcta, el editor ruega que le sea comunicado para corregirlo en ediciones posteriores.

Diseño de la cubierta: Planeta Arte & Diseño
Ilustración de la cubierta: © Planeta Arte & Diseño, a partir de imagen © Jenner Images / Getty Images

Diseño de interior: María Pitironte

Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2023

ISBN: 978-84-670-6454-4 (epub)

Conversión a libro electrónico: Acatia
www.acatia.es

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

¡Síguenos en redes sociales!